Actes
Actas
Proceedings

INDISCIPLINES

Congrés sobre la Recerca en la Pràctica de les Arts
Congreso sobre la Investigación en la Práctica de las Artes
Conference on Research in Arts Practice

Barcelona
28-30 **N**ovember 2019

Campus de les Arts

Campus de les Arts

Centres participants

Centros participantes

Participating institutions

Facultat de Belles Arts - Universitat de Barcelona

Estudis d'Arts i Humanitats - Universitat Oberta de Catalunya (UOC)

ESCAC (Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya)

EINA, Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona (UAB)

Escola Massana, Centre d'Art i Disseny

ELISAVA, Escola Universitària de Barcelona. Disseny i Enginyeria

Escola Universitària ERAM (adscrita a la UdG)

BAU, Centre Universitari de Disseny de Barcelona

Escola Superior de Disseny (ESDi)

Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC)

ESDAP Catalunya (Escola Superior de Disseny i d'Arts Plàstiques de Catalunya)

Escola Superior de Conservació i Restauració de Béns Culturals de Catalunya (ESCRBCC)

Institut del Teatre. Escola Superior d'Art Dramàtic i Escola Superior de Dansa

Conservatori Superior de Música del Liceu

Escola Superior d'Estudis Musicals Taller de Músics (ESEM)

Escola Superior de Música Jam Session

IED Barcelona

LCI Barcelona

Eòlia, Escola Superior d'Art Dramàtic

Participa: Hangar | Centre de producció i recerca d'arts visuals

Col·labora: Consell Nacional de la Cultura i de les Arts (CoNCA)

Comitè científic

Comité científico

Scientific Committee

Rubén López Cano, *ESMUC*, president

Rolf Bäcker, *ESMUC*

Francesc Benlliure, *Fundació Bosch i Gimpera / UB*

Laura Benítez Valero, *Hangar*

Laura Clèries, *Elisava*

Tània Costa, *EINA*

Santiago Galán, *Taller de Músics*

Esteve Juanola Feliu, *Jam Session*

Raquel Pelta, *Belles Arts - UB*

Jaron Rowan, *BAU*

Encarna Ruiz, *ESDi*

Aida Sánchez de Serdio, *UOC*

David Serra Navarro, *ESDAP Catalunya*

Anna Solanilla, *Institut del Teatre*

Judit Vidiella, *ERAM*

Estel Vilaseca, *LCI Barcelona*

Jeffrey Swartz, *Campus de les Arts*, secretari

Pilar Rosado, *Universitat de Barcelona*, revisora

Montserrat Morcate, *Universitat de Barcelona*, revisora

Moderació de sessions

Moderación de sesiones

Session Moderators

Rolf Bäcker (ESMUC), Luca Chiantore (ESMUC), Susana Egea (ESMUC), Melissa Mercadal (ESMUC), Artur Muñoz (EINA), Jaron Rowan (BAU), Encarna Ruiz (ESDi), Úrsula San Cristóbal (Taller de Músics), Aida Sánchez de Serdio Martín (UOC), Jeffrey Swartz (Campus de les Arts), Judit Vidiella (ERAM), Estel Vilaseca (LCI)

Crèdits
Créditos
Credits

Indisciplines: Actes del Congrés sobre la recerca en la pràctica de les arts / Actas del Congreso sobre la investigación en la práctica de las artes / Proceedings of the Conference on Research in Arts Practice (2020). Jeffrey Swartz (Ed.). Barcelona: Universitat de Barcelona - Campus de les Arts

Primer edició digital, juny 2020 / Primera edición digital, junio 2020 / *First digital edition, June 2020*
Edita / Edita / *Publisher*: Universitat de Barcelona – Campus de les Arts

Universitat de Barcelona
Vicerectorat d'Arts, Cultura i Patrimoni
Edifici Històric, Pati de Ciències, 2n pis
Gran Via de les Corts Catalanes 585
08007 Barcelona
Tel: 934 039 975
E-mail: info@campusdelesarts.com

Edició i coordinació / Edición i coordinación / *Editor and coordination*: Jeffrey Swartz
Disseny i maquetació / Diseño y maquetación / *Design and Layout*: Dani Val
Traduccions i correccions (català): Servei Lingüístic de la Universitat de Barcelona
Traducciones y correcciones (castellano): Servei Lingüístic de la Universitat de Barcelona
Translations and corrections (English): Jeffrey Swartz

Pàgina web / Página web / *Web page*: www.campusdelesarts.com

Edició disponible a / Edición disponible a / *Publication available at*: https://www.campusdelesarts.org/proceedings
ISBN: 978-84-09-21537-9

Indisciplines

Reconeixement - NoComercial - SinObraDerivada (**by-nc-nd**):

No es permet un ús comercial de l'obra original ni la generació d'obres derivades.

INDISCIPLINES

Actes del Congrés sobre la recerca en la pràctica de les arts
Actas del Congreso sobre la investigación en la práctica de las artes
Proceedings of the Conference on Research in Arts Practice

Universitat de Barcelona - Campus de les Arts
Barcelona 2020

Índex
Índice
Table of Contents

Programa / Programa / *Programme* 10
Presentació / Presentación / *Presentation* 13
El primer congrés del Campus de les Arts 13
Salvador Garcia Fortes i Núria Sempere
Introducció / Introducción / *Introduction* 19
Investigació artística indisciplinada 19
Rubén López-Cano
Keynotes 31
Ecologies of Artistic Research Practice 31
Mika Elo
Gesamtkunstwerk: Thinking Through Making and Performing (computer enhanced footwear prototypes) 50
Alexandra Murray-Leslie
Ponències / Ponencias / *Presentations* 54
Sessió 1 54
Interdisciplinary Methods in Graduate Arts Curricula: A Case Study in Opportunities and Challenges 54
Jeff Friedman
Ludic enquiry: Play-based methods applied to practice-based/led artistic research 64
Carlos Ruiz Brussain
The Story of the Third Object 77
Michael Lawton
Sessió 2 87
Voces de lo inaudible. El ángel rojo 'del más alto silencio': G. Scelsi, L. Nono, T. Hosokawa, J. M. Sánchez-Verdú 87
Antoni Gonzalo Carbó
Upcycling as research: Una metodologia per a la investigació d'estratègies per a la sostenibilitat del disseny tèxtil i de moda 100
Clara Mallart Lacruz
Sessió 3 110
Paisajes emergentes: Mapa expandido y geohumanidades 110
Rosa Cerarols i Clara Nubiola
Cocreació i exploració etnogràfica com a pedagogia en les arts performatives 123
Arianna Mazzeo i Elisenda Ardèvol

Sessió 4 135

Arte y Salud: Un espacio de encuentro creativo desde lo comunitario. Investigación transdisciplinar colaborativa, nuevas metodologías y herramientas de investigación creativa 135
Silvia Siles Moriana, Mar Castillejo Higueras, Adelaida Larraín Vergara, Claudia Azcona Gómez i Jorge Fernández-Cedena

Bailando con el Alzheimer: Proyecto de Aprendizaje Servicio 151
Susana Pérez Testor

Coproducción de saberes arte-ciencia: Tres casos de estudio 160
Maria Ptqk

Sessió 5 166

Los formatos de difusión de la investigación artística basada en la práctica: El ensayo visual en las revistas indexadas (el caso del Estado español) 166
Rita Sixto Cesteros

Artistic Research: A Theoretical Positioning About the Different Perspectives on the Status of Art Practice in Relation to Research 177
Bibiana Crespo-Martin

Cómo abrir un cuadrado: Tácticas para la desintegración de sistemas hacia un nuevo hábitat académico 188
Ione Sagasti Alegria i Izaskun Álvarez Gainza

Sessió 6 200

Vies creatives de la descripció com a mètodes de recerca artística d'autoreflexió 200
Christina Schmutz

Aprendre desaprenent: Metodologies a partir de Jerzy Grotowski 212
Pere Sais

Sessió 7 221

Transferència activa: Aprenentatge Servei en el context de la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona 221
Joan Miquel Porquer Rigo, Eulàlia Grau i Costa i José Antonio Asensio Fernández

Sessió 8 232

India and Beyond: Transnational Artistic Practice for the Rights of Citizens 232
Mekhala Dave

Working with Refugees: an exploration through conversations and drawings 242
Lucia Ruggerone, Iris Altenberger i Charles Hackett

Sessió 9 253

Gendernaut: Queering the archive 253
Diego Marchante "Genderhacker"

El Plantoceno 264
Paula Bruna

Cunt Clown Show: Feminist Inquiries on the Artistic and Economical Aspects of an Arts-Based Research 274
Melissa Lima Caminha
Sessió 10 284
Parlando rubato: La creación de una interpretación de las obras para piano de George Enescu en base al dialecto moldavo presente en la música popular rumana de tradición oral 284
Andra Carstea
Choreographies of La Bendición 2000: A Creative Process on the Threshold of Performing Arts and Academic Philosophy 292
Meritxell Caralt Soto i Àger P. Casanovas
Reptes i potencials de l'escultura sonora participativa 302
Martí Ruiz i Carulla
Passades 314
Mnemosyne 2.0 316
Pilar Rosado Rodrigo
Cartografies cromàtiques 318
Encarna Ruiz Molina
In Pieces VR 320
Joan Soler-Adillon
Els signes-gest: De la coreografia a la política 322
Sara Gómez
IVO: Disseny d'un robot per a l'Institut de Robòtica i Informàtica Industrial de Catalunya 324
Encarna Ruiz Molina i Elisabeth Ferrándiz Arjona
Línies de recerca artística a l'Esmuc 326
Melissa Mercadal i Susana Egea
"Para desenvolver las manos y la mente": La improvisació de Fantasies amb la viola de mà 328
Carles Blanch Guzmán
El bombo híbrid electroacústic: Un projecte interdisciplinari a cavall de la improvisació lliure i la lutheria digital 330
Josep Mª Comajuncosas i Núria Andorrà
Metodologies de recerca artística des del flamenc (Presentació del Projecte-Laboratori d'Investigació des del Flamenc IT) 332
Juan Carlos Lérida i Salvador S. Sánchez

Notes biogràfiques / Notas biográficas / Biographical Notes 334

Programa

Programa

Programme

Barcelona

28-30 / 11 / 2019

Universitat de Barcelona

Escola Superior de Música de Catalunya

Campus de les Arts

28/11 Universitat de Barcelona (Gran Via de les Corts Catalanes, 585)

16.00-16.30 Inauguració / Inauguración / Inauguration **Aula Magna**

Salvador García Fortes, vicerector d'Arts, Cultura i Patrimoni, Universitat de Barcelona

16.30-17.45 **KEYNOTE** 1 **Aula Magna**

Mika Elo, professor, University of the Arts, Hèlsinki

"Ecologies of Artistic Research Practice"

Presentació del keynote: **Tània Costa**, EINA

18-19.15 **Sessió 1 INDISCIPLINES** **Aula Magna**

Jeffrey Friedman (Mason Gross School of the Arts, Rutgers University), "Curriculum development and innovative course design at a graduate-level interdisciplinary MFA dance degree"

Carlos Ruiz Brussain (Escola Universitària ERAM), "Ludic enquiry: Play-based methods applied to practice-based/led artistic research"

Michael Lawton (Hangar / LCI Barcelona), "The Story of the Third Object"

18-18.50 **Sessió 2 INDISCIPLINES** **Paranimf**

Antonio Gonzalo Carbó (Universitat de Barcelona), "Voces de lo inaudible. El ángel rojo 'del más alto silencio': G. Scelsi, L. Nono, T. Hosokawa, J. M. Sánchez-Verdú".

Clara Mallart (doctoranda, Departament de Filosofia d'EINA - UAB), "*Upcycling as research:* Una metodologia per a la investigació d'estratègies sostenibles per al disseny tèxtil i de moda"

19-20 **Sessió 3 INDISCIPLINES** **Paranimf**

Rosa Cerarols (Universitat Pompeu Fabra) i Clara Nubiola (independent), “Paisatges emergents, mapa expandit i geohumanitats”

Arianna Mazzeo i Elisenda Ardèvol (Universitat Oberta de Catalunya), “Cocreació i exploració etnogràfica com a pedagogia en les arts performatives”

29/11 Universitat de Barcelona (Gran Via de les Corts Catalanes, 585)

10-11.15 **Sessió 4 INDISCIPLINES** **Aula Magna**

Claudia Azcona Gómez, Mar Castillejo Higueras, Jorge Fernández Cedena, Adelaida Larraín Vergara i Silvia Siles Moriana (Universidad Complutense de Madrid y Organismo Autónomo Madrid Salud), “Arte y salud: Un espacio de encuentro creativo desde lo comunitario”

Susana Pérez Testor (Conservatori Superior de Dansa, Institut del Teatre), “Bailando con el Alzheimer: Proyecto de Aprendizaje Servicio”

10-11.15 **Sessió 5 INDISCIPLINES** **Paranimf**

Rita Sixto Cesteros (UPV-EHU Universidad del País Vasco), “Los formatos de difusion de la investigación artística basada en la práctica: las revistas indexadas (el caso del estado español)”

Bibiana Crespo (Universitat de Barcelona), “Investigación artística: Un posicionamiento teorético sobre las diferentes perspectivas en el estatus de la práctica artística con respecto a la investigación”

Ione Sagasti Alegria i Izaskun Álvarez Gainza (UPV-EHU Universidad del País Vasco), “Cómo abrir un cuadrado: Tácticas para la desintegración de sistemas hacia un nuevo hábitat académico”

11.30-12.30 **Sessió 6 INDISCIPLINES** **Aula Magna**

Christina Schmutz (Institut del Teatre), “Vies creatives de la descripció com a mètodes de recerca artística d'autoreflexió”

Pere Sais (Institut del Teatre), “Aprendre desaprenent: Reflexions metodològiques a partir de Jerzy Grotowski”

11.30-12.30 **Sessió 7 INDISCIPLINES** **Paranimf**

Joan Miquel Porquer Rigo, Eulàlia Grau i Costa i José Antonio Asensio Fernández (Universitat de Barcelona), “Transferència activa: Aprenentatge Servei en el context de la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona”

Boris Daussà-Pastor (International Federation for Theatre Research), “Disciplinant la indisciplina? L’exemple de l’IFTR per la inclusió de la recerca en camps emergents dels estudis teatrals”

12.45-14 **Sessió 8 INDISCIPLINES** **Aula Magna**

Mekhala Dave, (Heidelberg Centre for Transcultural Studies, University of Heidelberg), "Conceptualising Human Rights as a Transnational Strategy through the modes of Art History and Legal Studies"

Lucia Ruggerone, Charles Hackett (Robert Gordon University, Aberdeen) i Iris Altenberger (University of the West of Scotland), "Working with Refugees: Tales (and pictures) of emotional labour"

30/11 Escola Superior de Musica de Catalunya (ESMUC) (Padilla, 155)

Exposició. Martí Ruíz Carulla (Universitat de Barcelona), "Escultures sonores Baschet", 29-30/11. Aula d'Orquestra

9.30-10.40 **Sessió 9 INDISCIPLINES** **Aula d'Orquestra**

Diego Marchante (Universitat de Barcelona), "Gendernaut: Queering the archive"

Paula Bruna (doctoranda, Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona / Hangar), "El plantoceno"

Melissa Lima Caminha (Escola Universitària ERAM), "Cunt Clown Show: Feminist Inquiries on the Artistic and Economical Aspects of an Arts-Based Research Project"

10.45-12 **Sessió 10 INDISCIPLINES** **Aula d'Orquestra**

Andra Carstea (Universidade de Aveiro), "Parlando rubato: La creación de una interpretación de las obras para piano de George Enescu en base al dialecto moldavo presente en la música popular rumana de tradición oral"

Meritxell Caralt (*La Piconera,* Co. Sol Picó) i Àger Pérez Casanovas (Universitat Autònoma de Barcelona), "Choreographies of *Blessed2000:* A Creative Process on the Threshold of Performing Arts and Academic Philosophy"

Martí Ruiz Carulla (Laboratori d'Art Sonor, Universitat de Barcelona / Universitat Oberta de Catalunya), "Reptes i potencials de l'escultura sonora participativa"

12.30-14 **KEYNOTE 2** **Aula d'Orquestra**

Cloenda / Clausura / Closing: **Melissa Mercadal**, directora acadèmica, ESMUC

Alexandra Murray-Leslie, performer i artista, Trondheim Academy of Fine Art, Noruega

"*Gesamtkunstwerk*: Thinking Through Making and Performing (computer enhanced footwear prototypes)"

Presentació del keynote: **Judit Vidiella**, Escola Universitària ERAM

Presentació

Presentación

Presentation

El primer congrés del Campus de les Arts

Salvador Garcia Fortes
Universitat de Barcelona

Núria Sempere
Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC)

L'any 2019, la Universitat de Barcelona i l'Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC) vam assumir l'encàrrec d'organitzar conjuntament el Congrés sobre la Recerca en la Pràctica de les Arts - INDISCIPLINES com a primera gran activitat acadèmica del Campus de les Arts.

El projecte Campus de les Arts, nascut de les propostes del Consell Nacional de la Cultura i de les Arts de Catalunya-CoNCA, agrupa a partir de l'impuls de la UB tota la xarxa de centres d'educació artística universitària o superior de Catalunya (dinou en total més la fàbrica de creació Hangar) i té per objectiu abordar amb noves estratègies i nous recursos els reptes que els ensenyaments artístics de nivell superior afronten encara avui fruit de la seva particular ubicació en el sistema educatiu del país. Molt especialment, el Campus de les Arts vol fer front als reptes vinculats al tercer cicle i a la recerca.

Concretament, el Campus de les Arts es proposa, en el marc dels espais especialitzats que li oferirà la propera rehabilitació de l'antic recinte industrial de Can Ricart al districte 22@ de Barcelona, promoure significativament la recerca artística interdisciplinària com a factor principal de desenvolupament i innovació en l'activitat de recerca dels centres mitjançant la creació del CIRAC-Centre

Interdisciplinari de Recerca en Arts de Catalunya. Així, afavorint l'encreuament de les diferents pràctiques artístiques (arts visuals, música, teatre, dansa, cinema i creació audiovisual, disseny i moda, conservació i restauració) i la frontera amb altres àrees de coneixement, el CIRAC buscarà acollir projectes al voltant de cinc línies de recerca principals referides a la pràctica artística, a la metarecerca, a les materialitats artístiques, a la relació entre art i educació i a la relació entre art i comunitat.

En aquest context, el sentit del congrés INDISCIPLINES ha estat doble. D'una banda, com indica el seu títol, es tractava de participar activament en la reflexió col·lectiva sobre el contingut concret d'una recerca artística que transcendeixi les disciplines internes i externes del seu propi àmbit i també la disciplina científica que la limita en l'expressió de la seva forma de coneixement, sense perdre de vista l'objectiu últim de reforçar la imbricació dels ensenyaments artístics en la comunitat acadèmica general, de manera que pugui servir de base teòrica per al desenvolupament de la tasca del CIRAC. De l'altra, s'ha iniciat el camí de les activitats públiques del Campus de les Arts, amb una proposta compartida i útil per a tots els centres de la xarxa i alhora amb un missatge clar sobre l'ambició del projecte, tal com ho reflecteix per exemple el seu caràcter internacional.

Presentacions de les *keynotes*, ponències literals o o performatives i explicacions de projectes passant revista a les polítiques, a les infraestructures institucionals i als recursos disponibles, als marcs ontoespistemològics, a les metodologies, a la capacitat de cocreació, a la transferència de coneixement i a l'avaluació i validació de la recerca artística, a més de les sempre interessants trobades informals en els passadissos o els àpats: tots aquests aspectes han contribuït magníficament al llarg dels tres dies del congrés a assolir els objectius de debat acadèmic i de projecció pública en el marc especialment adequat de les sales d'actes més emblemàtiques de la UB i de les aules més funcionals de l'ESMUC.

Amb orgull doncs pel treball realitzat per les nostres institucions i per cadascun i cadascuna dels i les més de 150 participants, volem agrair molt especialment la tasca del comitè científic, que sota la presidència del doctor Rubén López Cano va dissenyar el programa i va seleccionar els continguts del congrés, i la feina feta pel coordinador de la trobada, el professor Jeffrey Swartz, i per la directora de l'equip de l'ESMUC, la doctora Melissa Mercadal, que han aconseguit portar a bon port aquesta primera gran fita del Campus de les Arts. De ben segur que no serà l'última.

El primer congreso del Campus de les Arts

Salvador Garcia Fortes
Universidad de Barcelona

Núria Sempere
Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC)

En 2019, la Universidad de Barcelona (UB) y la Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC) asumieron el encargo de organizar conjuntamente el Congreso Sobre la Investigación en la Práctica de las Artes, INDISCIPLINES, como primera gran actividad académica del Campus de les Arts.

El proyecto Campus de les Arts, nacido de las propuestas del Consell Nacional de la Cultura i de les Arts de Catalunya (CoNCA), partiendo del impulso de la UB agrupa toda la red de centros de educación artística universitaria o superior de Cataluña (diecinueve en total más la fábrica de creación Hangar) y tiene por objetivo abordar con nuevas estrategias y nuevos recursos los retos que afronta aún hoy la enseñanza artística de nivel superior, fruto de su particular posición en el sistema educativo del país. Muy especialmente, el Campus de les Arts se propone hacer frente a los retos vinculados al tercer ciclo y a la investigación.

Concretamente, el Campus de les Arts, en el marco de los espacios especializados que le ofrecerá próximamente la rehabilitación del antiguo recinto industrial de Can Ricart, en el distrito 22@ de Barcelona, se propone promover significativamente la investigación artística interdisciplinaria como factor principal de desarrollo e innovación en la actividad de investigación desde los centros, a través de la creación del Centre Interdisciplinari de Recerca en Arts de Catalunya (CIRAC). De este modo, favoreciendo el cruce entre prácticas artísticas (artes visuales, música, teatro, danza, cine y creación audiovisual, diseño y moda, conservación y restauración) y el cruce de fronteras entre áreas de conocimiento, el CIRAC acogerá proyectos en torno a cinco líneas de investigación principales referidas a la práctica artística, a la meta-investigación, a las materialidades artísticas, a la relación entre arte y educación, y a la relación entre arte y comunidad.

En este contexto, el sentido del congreso INDISCIPLINES ha sido doble. Por un lado, como indica su título, se trataba de participar activamente en la reflexión colectiva sobre el contenido concreto de una investigación artística que trascienda las disciplinas internas y externas

de su propio ámbito, y también la disciplina científica, que la limita en la expresión de su forma de conocimiento, sin perder de vista el objetivo último de reforzar la imbricación de la enseñanza artística en la comunidad académica general, de manera que pueda servir de base teórica para el desarrollo de la tarea del CIRAC. Por el otro, se ha iniciado el camino de las actividades públicas del Campus de les Arts, con una propuesta compartida y útil para todos los centros de la red, que asimismo contiene un mensaje claro sobre la ambición del proyecto, tal como refleja por ejemplo su carácter internacional.

Presentaciones de las *keynotes*, ponencias literales o performativas y explicaciones de proyectos que pasan revista a las políticas, a las infraestructuras institucionales y a los recursos disponibles, a los marcos ontoepistemológicos, a las metodologías, a la capacidad de cocreación, a la transferencia de conocimiento y a la evaluación y validación de la investigación artística, además de los siempre interesantes encuentros informales en los pasillos o las comidas… Todos estos aspectos, a lo largo de los tres días del congreso, han contribuido magníficamente a alcanzar los objetivos de debate académico y de proyección pública, en el marco especialmente adecuado de las salas de actos más emblemáticas de la UB y de las aulas más funcionales de la ESMUC.

Con orgullo, pues, por el trabajo realizado por nuestras instituciones y por cada una de las más de 150 personas participantes, queremos agradecer muy especialmente la labor del comité científico, que bajo la presidencia del doctor Rubén López Cano diseñó el programa y seleccionó los contenidos del congreso, así como el trabajo realizado por el coordinador del encuentro, el profesor Jeffrey Swartz, y por la directora del equipo de la ESMUC, la doctora Melissa Mercadal, que han conseguido llevar a buen puerto este primer gran hito del Campus de les Arts. Seguro que no será el último.

The First Conference of Campus de les Arts

Salvador Garcia Fortes
Universitat de Barcelona

Núria Sempere
Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC)

In 2019, the Universitat de Barcelona and the Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC) took on the task of jointly organising INDISCIPLINES: Conference on Research in Arts Practice, in what was the first major academic project of Campus de les Arts.

The Campus de les Arts project, which arose from the proposals of the Consell Nacional de la Cultura i de les Arts de Catalunya-CoNCA [Arts Council of Catalonia] and the initiative of the UB, brings together the entire network of universities and centres for higher education in the arts in Catalonia (a total of nineteen, along with the Hangar creative production centre). The objective is to address the challenges still faced today by institutions of higher education in the arts, offering new strategies and new resources in response to questions arising from their specific place in Catalonia's education system. Most especially, Campus de les Arts seeks to take on the challenges related to graduate degrees and research.

The more specific proposal of Campus de les Arts, given the specialised spaces it would make available, is the highly-anticipated rehabilitation of the historical Can Ricart industrial complex in Barcelona's 22@ district. Its function would be to significantly promote interdisciplinary artistic research as the main factor in the development and innovation of the participating centres' research activity, through the creation of the Centre Interdisciplinari de Recerca en Arts de Catalunya (CIRAC) [Interdisciplinary Centre for Arts Research of Catalonia]. In this way, by encouraging interchange amongst the various creative practices represented (visual arts, music, theatre, dance, cinema and audiovisual creation, design and fashion, conservation and restauration), and on the frontier of other areas of knowledge, the CIRAC will seek to incorporate projects related to five main research areas: artistic practice, meta-research, artistic materialities, the relation between art and education, and the relation between art and community.

In this context, there was a double logic to the INDISCIPLINES conference. On the one hand, as its very title indicates, there was the aim of actively participating in collective reflection on the specific content of artistic research, allowing internal and external disciplines to

transcend their own fields, the scientific discipline setting each out most clearly in the expression of its own form of knowledge. This was meant to occur without losing sight of the ultimate goal of strengthening the inclusion of artistic education in the general academic community, which would consequently establish the theoretical ground for the development of CIRAC's basic role. On the other hand, it sought to initiate the trajectory of Campus de les Arts' public activity, with a proposal that would be shared by and useful for all participating centres in the network, sending out a clear message concerning the project's ambition, as reflected for example in its international character.

Keynote presentations, oral and performative interventions, explanations of projects' reviewing policies, institutional infrastructures and available resources, as well as onto-epistemological frameworks, methodologies, the capacity for co-creation, knowledge transfer and the evaluation and validation of artistic research, plus interesting informal encounters in hallways and over meals—all of these aspects would contribute magnificently over the three days of the conference to meet the objectives of academic debate and public projection, in the especially adequate setting of the most emblematic halls of the UB and the fully functional spaces of the ESMUC.

We are proud of the task carried out by our institutions and by each of the 150 participants. We would like to most especially acknowledge the work of the Scientific Committee, presided by Dr. Rubén López Cano, which designed the programme and was responsible for selecting the conference content, the task of the conference's coordinator, Prof. Jeffrey Swartz, and the work of the director of the team at ESMUC, Dr. Melissa Mercadal, who together were able to carry this first major event of Campus de les Arts to fruition. We are confident it will not be our last.

Introducció

Introducción

Introduction

Investigació artística indisciplinada

Rubén López-Cano
Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC)

Des dels anys noranta, l'etiqueta "investigació artística" s'ha anat imposant com a concepte en els discursos, les pràctiques i la gestió de les arts dins dels centres d'educació superior. De manera general, aquesta investigació es pot concebre com un intent d'"hibridar els espais acadèmics o artístics per promoure la fertilització mútua i una obertura dels seus respectius límits, pràctiques i estructures institucionals per a la producció d'art i ciència" (Rössler & Schulte, 2018, 151). De manera particular, l'aplicació institucional d'aquests discursos i pràctiques ha tingut diferents prioritats, no sempre compatibles. S'acostuma a utilitzar-los com a aparell legitimador per a l'absorció de les arts dins del sistema d'universitats. En aquest registre funciona com un doble discurs persuasiu per adaptar els requeriments universitaris a les idiosincràsies artístiques, i viceversa. De vegades pren la forma d'un estratagema burocràtic de convalidació de la producció artística habitual en la quantificació de la producció universitària (Schippers, Tomlinson & Draper, 2017, 164). Aquests exercicis habitualment acaben en una taula d'equivalències en què determinades exposicions, mostres o concerts realitzats en indrets específics equivaldrien a tants articles, conferències o llibres publicats en espais acadèmics reconeguts. En aquesta mateixa línia, el terme s'ha utilitzat també com una manera de captar fons i subvencions per a programes d'estudi, creació o investigació (Rössler & Schulte, 2018, 153), o fins i tot ha funcionat com a reclam publicitari per atraure clients a màsters i doctorats (López-Cano & San Cristóbal, 2014).

Però la noció també ha tingut el propòsit d'obrir les pràctiques artístiques a la reflexió contínua i discussió pública dels seus mètodes, principis i objectius, tal com fa quotidianament la investigació acadèmica. D'aquesta manera, se l'ha vist com una possibilitat per a l'explicitació dels processos de creació artística (Schippers et al., 2017, 163) i les tasques de documentació, reflexió i formalització que els acompanyen. Però la investigació artística no limita el seu objecte d'estudi als processos creatius. Sota el seu aixopluc s'han obert discussions insòlites entorn de certs aspectes poc abordats sobre tècniques, estètiques, poètiques i les dimensions ètiques, socials i polítiques de l'art. Amb això, molts ideologemes, criteris i prejudicis que romanien ocults, exercint el seu poder de manera subreptícia en determinades escenes artístiques, van començar a debatre's i refutar-se obertament, la qual cosa ha promogut la transformació conscient d'alguns aspectes de la vida artística. Això ha estat particularment profitós en àmbits especialment dependents de dinàmiques d'oralitat corporal i tàcita com la dansa o la música.

Finalment, també hi ha hagut l'interès a inseminar les ontologies artístiques dins de la investigació acadèmica tradicional perquè proporcionin noves perspectives per conèixer el món i fundar una nova episteme. Es tracta del *gir artístic*, com li diuen Coessens, Crispin i Douglas (2009). Aquest àmbit troba un nínxol de treball molt productiu en la prolongació de les propostes d'art d'avantguarda que des dels anys seixanta combinen la creació artística amb l'etnografia, l'antropologia, la intervenció en comunitats amb risc d'exclusió, la investigació-acció i els discursos més potents de les ciències socials per dir, fer i fer veure i escoltar diverses problemàtiques contemporànies travessades per pàtines estètiques com la identitat, la migració, el gènere, la pobresa, la globalització, la marginació, l'enginyeria genètica, etc. Però també cal reconèixer que sota aquesta rúbrica s'han produït exercicis discursius tan excessius com innocus per entendre el món en general o fins i tot l'art en particular.

Després de gairebé trenta anys de recorregut institucional, aquesta modalitat de producció de coneixement transita per un moment al mateix temps fructífer i contradictori. Per exemple, comptem amb una infraestructura estable sense precedents. El 2010 es funda la Society for Artistic Research, que articula a una gran quantitat de socis, organitza un congrés internacional anual, edita el *Journal for Artistic Research* (JAR) i impulsa el *Research Catalogue* (RC). Els seus congressos han obert un espai dinàmic de reflexió crítica però que irremeiablement també circumscriuen un ecosistema autònom d'autovalidació. El *JAR* és una publicació alternativa a les revistes acadèmiques tradicionals, ja

que integra textos, imatges, àudio i vídeos per transmetre coneixement d'una manera més adequada a les necessitats de la comunitat artística. Això li permet desplegar els seus continguts de «manera no jeràrquica» ni tradicional, cosa que possibilita la "construcció de narratives d'investigació" que es componen o llegeixen de manera no lineal (Borgdorff, 2020, 20). No obstant això, tant pel seu format, sempre diferent per a cada article, com pel seu sistema d'arbitratge que no és anònim, li impedeixen l'accés als principals índexs de qualitat de revistes acadèmiques. En la mesura que publicar en aquest tipus de mitjans és un requeriment de les universitats, molts artistes-acadèmics busquen altres alternatives i formats més tradicionals per difondre els seus treballs. El *RC* és la base de dades més important d'investigació artística del món, però les seves limitacions d'accés i formats de cerca no aconsegueixen convertir-lo en l'alternativa promesa.

Però el principal repte de la investigació artística segueix sent la seva construcció interna, la seva coherència epistèmica, la producció de models de «bones feines», els seus criteris d'avaluació i les seves irreductibles contradiccions, de vegades molt difícils de gestionar. Per exemple, per a una bona part del món artístic que transita pels seus terrenys, la recerca artística continua sent una simple interfície de supervivència de l'art dins de l'ecosistema acadèmic; un peatge molest que cal pagar per poder dedicar-se al més important: la creació habitual. Per a aquest sector, l'assoliment professional més important segueix sent exposar o actuar en espais consagrats i obtenir crítiques positives habituals, i no el fet d'experimentar, descobrir i debatre dins de contextos de parells tancats.

Un altre clàssic és la resistència o el rebuig ple a exercir la paraula parlada o escrita en relació amb la creació, cosa que no es redueix a un problema d'habilitats. Conec artistes extraordinaris que també tenen una producció intel·lectual crítica, erudita i publicada en revistes acadèmiques de prestigi però que viuen els seus compromisos artístics i acadèmics amb certa esquizofrènia: el treball intel·lectual els destorba en els moments de creació, i viceversa. Aquí, més que un problema epistèmic o axiològic, crec que tenim un límit ontològic del qual ens hauríem d'ocupar amb més decisió. Un símptoma d'això és el rumb que està prenent l'autoetnografia artística. En molts casos es redueix a un relat abstret, descriptiu, testimonial, acrític i complaent que col·labora més a la construcció de la imatge pública de l'artista que a la transmissió de coneixement crític i útil per a la seva comunitat professional.

Finalment, malgrat que seguim publicant manuals de metodologia, cursos i reflexions epistèmiques profundes, sembla que les "formes i maneres de fer recerca artística estan genuïnament obertes i han de seguir així" (Hannula, Suoranta & Vadén, 2014, 15). Mika Elo, en l'assaig

contingut en aquesta col·lecció, accepta juntament amb Henk Borgdorff que el nucli epistèmic de la investigació artística o bé està buit o bé està molt concorregut per agendes extremadament dissemblants. Per això considera que aquest àmbit no es construirà com un camp coherent a partir de proclames epistèmiques, sinó a través de la lenta sedimentació contínua de pràctiques professionals concretes. Sembla que el seu futur està en la professionalització, especialització i autonomització del camp i no en reflexions com la que esteu llegint.

A aquesta sedimentació hi col·labora sens dubte *Indisciplines*, una trobada promoguda pel Campus de les Arts els continguts més importants de la qual es recullen en aquest llibre. Al llarg dels assajos d'aquest volum s'aborden aspectes metodològics i epistèmics de la recerca artística, les estratègies i problemes de la validació academicoadministrativa de la producció del personal artístic adscrit a universitats i centres d'educació superior, la intervenció artística en problemes socials i culturals o la generació de poètiques inusitades d'acord amb el fràgil món global que habitem.

Referències:

Borgdorff, H. (2020). Cataloguing Artistic Research. The Passage from Documented Work to Published Research. A H. Borgdorff, P. Peters & T. Pinch (Eds.), *Dialogues Between Artistic Research and Science and Technology Studies* (pp. 19-30). New York: Routledge

Coessens, K., Crispin, D., & Douglas, A. (2009). *The Artistic Turn: A Manifesto*. Leuven: Orpheus Instituut; distribuït per Leuven University Press

Hannula, M., Suoranta, J., & Vadén, T. (2014). *Artistic Research: Methodology. Narrative, Power and the Public*. New York: Peter Lang

López-Cano, R., & San Cristóbal, Ú. (2014). *Investigación artística en música: Problemas, métodos, paradigmas, experiencias y modelos*. Barcelona: Fonca-Esmuc

Rössler, F., & Schulte, P. (2018). Against Functionalization: On Artistic Research. A A.-N. Ahmad, M. Fielitz, J. Leinius & G. M. Schlichte (Eds.), *Knowledge, Normativity and Power in Academia: Critical Interventions* (pp. 151-162). Frankfurt: Campus Verlag

Schippers, H., Tomlinson, V., & Draper, P. (2017). Two Decades of Artistic Research. A *Artistic Research in Music: Discipline and Resistance: Artists and Researchers at the Orpheus Institute* (pp. 163-171). Leuven: Leuven University Press

Investigación artística indisciplinada

Rubén López-Cano
Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC)

Desde los años noventa, la etiqueta "investigación artística" se ha ido imponiendo como concepto, discursos, prácticas y gestión de las artes dentro de los centros de educación superior. De manera general, se le puede concebir como un intento por "hibridar los espacios académicos o artísticos para promover la fertilización mutua y una apertura de sus respectivos límites, prácticas y estructuras institucionales para la producción de arte y ciencia" (Rössler & Schulte, 2018, 151). De manera particular, la aplicación institucional de estos discursos y prácticas ha tenido diferentes prioridades no siempre compatibles. Se los suele usar como aparato legitimador para la absorción de las artes dentro del sistema de universidades. En este registro funciona como un doble discurso persuasivo para adaptar los requerimientos universitarios a las idiosincrasias artísticas y viceversa. A veces cobra la forma de una estratagema burocrática de convalidación de la producción artística habitual en la cuantificación de la producción universitaria (Schippers, Tomlinson & Draper 2017, 164). Estos ejercicios habitualmente terminan con una tabla de equivalencias donde determinadas exposiciones, muestras o conciertos desarrollados en sitios específicos, equivaldrían a tantos artículos, conferencias o libros publicados en espacios académicos reconocidos. En esta misma línea, el término ha sido usado también como un modo de captar fondos y subvenciones para programas de estudio, creación o investigación (Rössler & Schulte 2018, 153) o incluso ha funcionado a manera de reclamo publicitario para atraer clientes a másters y doctorados (López-Cano & San Cristóbal, 2014).

Pero también la noción ha tenido el propósito de abrir las prácticas artísticas a la reflexión continua y discusión pública de sus métodos, principios y metas tal y como lo hace cotidianamente la investigación académica. De este modo, se la ha visto como una posibilidad para la explicitación de los procesos de creación artística (Schippers et al., 2017, 163) y las tareas de documentación, reflexión y formalización que los acompañan. Pero la investigación artística no limita su objeto de estudio a los procesos creativos. Bajo su cobijo se han abierto discusiones insólitas sobre ciertos aspectos poco abordados sobre técnicas, estéticas, poéticas y las dimensiones éticas, sociales y políticas del arte. Con ello, muchos ideologemas, criterios y prejuicios que permanecían ocultos, ejerciendo su poder de manera subrepticia en determinadas escenas artísticas,

comenzaron a debatirse y refutarse abiertamente promoviendo la transformación consciente de algunos aspectos de la vida artística. Esto ha sido particularmente provechoso en ámbitos especialmente dependientes de dinámicas de oralidad corporal y tácita como la danza o la música.

Por último, también ha existido el interés en inseminar las ontologías artísticas dentro de la investigación académica tradicional para proporcionar nuevas perspectivas para conocer el mundo y fundar una nueva episteme. Se trata del *giro artístico*, como le llaman Coessens, Crispin y Douglas (2009). Este ámbito encuentra un nicho de trabajo muy productivo en la prolongación de las propuestas de arte de vanguardia que desde los años sesenta combinan la creación artística con la etnografía, la antropología, la intervención en comunidades con riesgo de exclusión, la investigación acción y los discursos más potentes de las ciencias sociales para decir, hacer y hacer ver y escuchar diversas problemáticas contemporáneas atravesadas por pátinas estéticas como la identidad, la migración, el género, la pobreza, la globalización, la marginación, la ingeniería genética, etc. Pero también hay que reconocer que bajo este rubro se han producido ejercicios discursivos tan excesivos como inocuos para entender el mundo en general o incluso el arte en particular.

Tras casi treinta años de recorrido institucional, esta modalidad de producción de conocimiento transita por un momento a un tiempo fructífero y contradictorio. Por ejemplo, contamos con una infraestructura estable sin precedentes. En 2010 se funda la *Society for Artistic Research* que articula a una gran cantidad de socios, organiza un congreso internacional anual, edita el *Journal for Artistic Reserach* (JAR) e impulsa el *Research Catalogue* (RC). Sus congresos han abierto un espacio dinámico de reflexión crítica pero que irremediablemente también circunscriben un ecosistema autónomo de autovalidación. El *JAR* es una publicación alternativa a las revistas académicas tradicionales pues integra textos, imágenes, audio y vídeos para transmitir conocimiento de un modo más adecuado a las necesidades de la comunidad artística. Ello le permite desplegar sus contenidos de "manera no jerárquica" ni tradicional, permitiendo la "construcción de narrativas de investigación" que se componen o leen de manera no lineal (Borgdorff, 2020, 20). Sin embargo, tanto por su formato, siempre diferente para cada artículo, como por su sistema de arbitraje que no es anónimo, le impiden el acceso a los principales índices de calidad de revistas académicas. En la medida en que publicar en este tipo de medios es un requerimiento de las universidades, muchos artistas- académicos buscan otras alternativas

y formatos más tradicionales para difundir sus trabajos. El *RC* es la base de datos más importante de investigación artística en el mundo, pero sus limitaciones de acceso y formatos de búsqueda no logran convertirlo en la alternativa prometida.

Pero el principal reto de la investigación artística sigue siendo su construcción interna, su coherencia epistémica, la producción de modelos de "buenos trabajos", sus criterios de evaluación y sus irreductibles contradicciones en ocasiones muy difíciles de gestionar. Por ejemplo, para una buena parte del mundo artístico que transita por sus terrenos, la investigación artística sigue siendo una mera interface de supervivencia del arte dentro del ecosistema académico; un peaje molesto que hay que pagar para poder dedicarse a lo importante: la creación habitual. Para este sector, el logro profesional más importante sigue siendo exponer o actuar en espacios consagrados obteniendo críticas positivas habituales y no el experimentar, descubrir y discutir dentro de contextos de pares cerrados.

Otro clásico es la resistencia o rechazo pleno a ejercer la palabra hablada o escrita en relación con la creación. Esto no se reduce a un problema de habilidades. Conozco extraordinarios artistas que también tienen una producción intelectual crítica, erudita y publicada en revistas académicas de prestigio, pero que viven sus compromisos artísticos y académicos con cierta esquizofrenia: el trabajo intelectual les estorba en los momentos de creación y viceversa. Aquí, más que un problema epistémico o axiológico, creo que tenemos un límite ontológico del cual deberíamos ocuparnos con mayor decisión. Un síntoma de ello es el rumbo que está tomando la autoetnografía artística. En muchos casos se reduce a un relato ensimismado, descriptivo, testimonial, acrítico y complaciente que colabora más a la construcción de la imagen pública del artista que a la transmisión de conocimiento crítico y útil para su comunidad profesional.

Por último, pese a que seguimos publicando manuales de metodología, cursos y reflexiones epistémicas profundas, parece ser que las "formas y maneras de hacer investigación artística están genuinamente abiertas y deben seguir así" (Hannula, Suoranta & Vadén, 2014, 15). Mika Elo, en el ensayo contenido en esta colección, acepta junto con Henk Borgdorff que el núcleo epistémico de la investigación artística o bien está vacío o bien está muy concurrido por agendas en extremo disímiles. Por ello considera que este ámbito no se construirá como un campo coherente a partir de proclamas epistémicas sino a través de la lenta sedimentación continua de prácticas profesionales concretas. Parece que su futuro está en la profesionalización, especialización y autonomización del campo y no en reflexiones como la que usted está leyendo.

A esta sedimentación colabora sin duda alguna *Indisciplines*, un encuentro promovido por el Campus de les Arts cuyos contenidos más importantes se recogen en este libro. A lo largo de los ensayos de este volumen, se abordan aspectos metodológicos y epistémicos de la investigación artística; las estrategias y problemas de la validación académico-administrativa de la producción del personal artístico adscrito a universidades y centros de educación superior; la intervención artística en problemas sociales y culturales o la generación de poéticas inusitadas acordes al frágil mundo global que habitamos.

Referencias:

Borgdorff, H. (2020). Cataloguing Artistic Research. The Passage from Documented Work to Published Research. En H. Borgdorff, P. Peters & T. Pinch (Eds.), *Dialogues Between Artistic Research and Science and Technology Studies* (pp. 19-30). New York: Routledge

Coessens, K., Crispin, D., & Douglas, A. (2009). *The Artistic Turn: A Manifesto*. Leuven: Orpheus Instituut; distribuida por Leuven University Press

Hannula, M., Suoranta, J., & Vadén, T. (2014). *Artistic Research: Methodology. Narrative, Power and the Public*. New York: Peter Lang

López-Cano, R., & San Cristóbal, Ú. (2014). *Investigación artística en música: Problemas, métodos, paradigmas, experiencias y modelos*. Barcelona: Fonca-Esmuc

Rössler, F., & Schulte, P. (2018). Against Functionalization: On Artistic Research. En A.-N. Ahmad, M. Fielitz, J. Leinius & G. M. Schlichte (Eds.), *Knowledge, Normativity and Power in Academia: Critical Interventions* (pp. 151-162). Frankfurt: Campus Verlag

Schippers, H., Tomlinson, V., & Draper, P. (2017). Two Decades of Artistic Research. En *Artistic Research in Music: Discipline and Resistance: Artists and Researchers at the Orpheus Institute* (pp. 163-171). Leuven: Leuven University Press

Indisciplined Artistic Research

Rubén López-Cano
Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC)

Since the 1990s, the "artistic research" tag has gradually forged a space for itself as an artistic concept, and in the form of artistic discourses, practices and management within institutions for higher learning in arts education. In general, it can be conceived as an attempt at "hybridizing academic research and art to induce mutual disassociation and fertilization and to break established institutional structures for the production of scientific knowledge and arts" (Rössler & Schulte 2018, 151). In particular, the institutional application of these discourses and practices has taken on different priorities, which have not always been compatible. They tend to be used as a legitimating apparatus for the absorption of the arts into the university system. On this level, they work as a persuasive double discourse, to adapt university requirements to artistic idiosyncrasies and vice versa. Sometimes this takes on the shape of a bureaucratic stratagem of validation of artistic production, as is habitual in the quantification of university production (Schippers, Tomlinson & Draper, 2017, 164). These exercises habitually end with a table of equivalences, where certain exhibitions, shows or concerts done in specific locations would be equivalent to so many articles, lectures or published books by recognized academics. In this same way of thinking, the term has also been used as a way of obtaining funding and grants for studio, creative and research programmes (Rössler & Schulte 2018, 153), and has even been employed as an advertising hook to attract clients to Masters and PhD. programmes (López Cano & San Cristóbal, 2014).

This notion has also had the goal of opening up artistic practices to ongoing reflection and public discussion regarding its methods, principles and aims, just as academic research does on an everyday basis. In this way, it has been seen as a possibility to make the processes of artistic creation more explicit (Schippers et al., 2017, 163), along with the tasks of documentation, reflection and formalisation that go along with them. Yet artistic research does not limit its aims to the study of creative processes. Under its umbrella, novel discussions on certain undertreated subjects have taken place on techniques, aesthetics and poetics, as well as the ethical, social and political dimensions of art. With this, many ideologemes, criteria and prejudices that were long hidden, exercising their power surreptitiously in certain artistic scenes, have begun to be openly debated and rebutted,

advancing the conscious transformation of certain aspects of artistic life. This has been particularly beneficial in areas especially dependent on the dynamics of corporeal and tacit orality, such as dance and music.

Finally, there has also been an interest in inseminating artistic ontologies within traditional artistic research so as to promote new perspectives in an attempt to better comprehend the world and found a new episteme. We refer to the *artistic turn*, as termed by Coessens, Crispin and Douglas (2009). This domain has found a highly productive working niche in the prolongation of proposals of avant-garde art, which since the 1960s combine artistic creation with ethnography, anthropology, the intervention in communities threatened by social exclusion, action research and the more powerful discourses of the social sciences in speaking of, doing, making seen and hearing various contemporary problems, marked by aesthetic veneers like identity, migration, gender, poverty, globalisation, marginalisation, genetic engineering, and so on. Yet we also must recognise that with this category, discourses have been produced that are rather excessive and innocuous when it comes to understanding the world in general or art in particular.

After almost thirty years of institutional trajectory, this mode of knowledge production is undergoing a period that is both fructiferous and contradictory. For example, there is unprecedented stability in terms of infrastructure. In 2010 the *Society for Artistic Research* was founded, with a copious members list; it organises an annual international conference, publishes the *Journal for Artistic Research* (JAR) and is the driving force behind the *Research Catalogue* (RC). Its conferences have opened up a dynamic space for critical reflection, although, irremediably, they also define an autonomous ecosystem of self-validation. *JAR* is an alternative publication to traditional academic journals, as it includes text, image, audio and video in communicating knowledge in a way that is better adjusted to the necessities of the artistic community. This allows it to unfold its content "in non-hierarchical ways" that are in no sense traditional, so as to "allow a research narrative to be composed and 'read' along a non-linear path" (Borgdorff, 2020, 20). However, due to its format, which is always different for each article, and its system of review, which is not anonymous, it does have access to the main quality indexes of academic journals. To the degree in which publishing in these kinds of media is a university requirement, many artist-academics seek out other, more traditional alternatives and formats to make their work known. The *RC* is the most important database for artistic research in the world, but its access and search formula limitations have not enabled it to become the alternative it was touted to be.

Still the main challenge of artistic research continues to be its internal construction, its epistemic coherence, the production of models of "good projects", its evaluation criteria and its irreducible contradictions, which are often rather difficult to manage. For example, for a good part of the artistic world that moves in its domain, artistic research continues to be a mere survival interface of art within the academic ecosystem. It is a bothersome toll to be paid to be able to spend time on what is really important: one's habitual creative practice. For this sector, the most important professional achievement continues to be that of exhibiting or performing in consecrated spaces while receiving habitually positive critiques, and not the exercise of experimenting, discovering and discussing within the context of double-blind review.

Another classic is resistance or all-out rejection of using the spoken or written work in relation to creation. This does not come down to a problem of abilities. I know certain extraordinary artists who also have intellectual production that is critical, erudite and published in prestigious academic reviews, all the while playing out their artistic and academic commitments with a degree of schizophrenia: intellectual work disturbs them in moments of creation, and vice versa. Here, rather than dealing with an epistemic or axiological problem, I believe we are faced with an ontological limit, which we should deal with more decisively. A symptom of this is the direction being taken by artistic self-ethnography. In many cases it involves little more than a tale that is navel-gazing, descriptive, testimonial, acritical and complacent, working more in favour of the construction of the artist's public image than the transmission of critical, useful knowledge for his or her professional community.

Finally, and despite the fact that we continue to publish manuals of methodology and come up with profound epistemic paths and reflections, it seems that "the forms and ways of doing artistic research are genuinely open and should stay that way" (Hannula, Suoranta & Vadén 2014, 15). Mika Elo, in the essay featured in this publication, accepts with Henk Borgdorff that the epistemic nucleus of artistic research is either empty, or else rife with extremely dissimilar agendas. This is why he considers that this domain will not be built as a coherent field on the basis of epistemic proclamations, but rather through the slow, ongoing sedimentation of specific professional practices. It would seem that its future lies in professionalisation, specialisation and the autonomisation of the field, and not in the sort of reflection you are reading here.

There is no doubt that INDISCIPLINES contributed to this sedimentation, as an encounter fostered by the Campus de les Arts, with the most important content brought together here, in this publication. The essays found in this volume address topics such as: the methodological and epistemic aspects of artistic research; strategies and problems of the academic-administrative validation of production pertaining to creative personnel, as associated with universities and centres for higher education; artistic intervention in social and cultural problems; or the creation of novel poetics aligned with the fragile world we live in.

References:

Borgdorff, H. (2020). Cataloguing Artistic Research. The Passage from Documented Work to Published Research. In H. Borgdorff, P. Peters & T. Pinch (Eds.), *Dialogues Between Artistic Research and Science and Technology Studies* (pp. 19-30). New York: Routledge

Coessens, K., Crispin, D., & Douglas, A. (2009). *The Artistic Turn: A Manifesto*. Leuven: Orpheus Instituut; distributed by Leuven University Press

Hannula, M., Suoranta, J., & Vadén, T. (2014). *Artistic Research: Methodology. Narrative, Power and the Public*. New York: Peter Lang

López-Cano, R., & San Cristóbal, Ú. (2014). *Investigación artística en música: Problemas, métodos, paradigmas, experiencias y modelos*. Barcelona: Fonca-Esmuc

Rössler, F., & Schulte, P. (2018). Against Functionalization: On Artistic Research. In A.-N. Ahmad, M. Fielitz, J. Leinius & G. M. Schlichte (Eds.), *Knowledge, Normativity and Power in Academia: Critical Interventions* (pp. 151-162). Frankfurt: Campus Verlag

Schippers, H., Tomlinson, V., & Draper, P. (2017). Two Decades of Artistic Research. In *Artistic Research in Music: Discipline and Resistance: Artists and Researchers at the Orpheus Institute* (pp. 163-171). Leuven: Leuven University Press

Keynotes

Ecologies of Artistic Research Practice

Mika Elo
University of the Arts Helsinki

During the past three decades artistic research has established itself as a part of multidisciplinary research culture in many countries. The general legitimation struggles that for a long time were characteristic of the debates around artistic research are not any longer in focus. The fronts have shifted, and the debates have become more situational. Today, it makes more sense to demonstrate through concrete endeavours and projects what artistic research is capable of. It makes more sense to put emphasis on what artistic research *does*, rather than to ask what it *is*.

Therefore, I have structured this text[1] around a specific case: the recently completed Research Pavilion #3 project that I was working on over the past two years. I was functioning as the head of the project at the University of the Arts Helsinki as well as in the role of convenor of the project, together with Henk Slager.[2]

Incongruences

Artistic research can inhabit many different spaces: the fields, the archives, the messy studios, spaces of negotiation and collaboration,

[1] This text is based on the keynote lecture given at "INDISCIPLINES: Conference on Research in Arts Practice", Barcelona, 28 November 2019.

[2] Research Pavilion is an ongoing project organized by the University of the Arts Helsinki. For further information see: www.researchpavilion.fi

many kinds of labs as well as spaces of representation, such as publications and exhibitions. Sometimes these spaces are incongruent and imply different modes of activity.

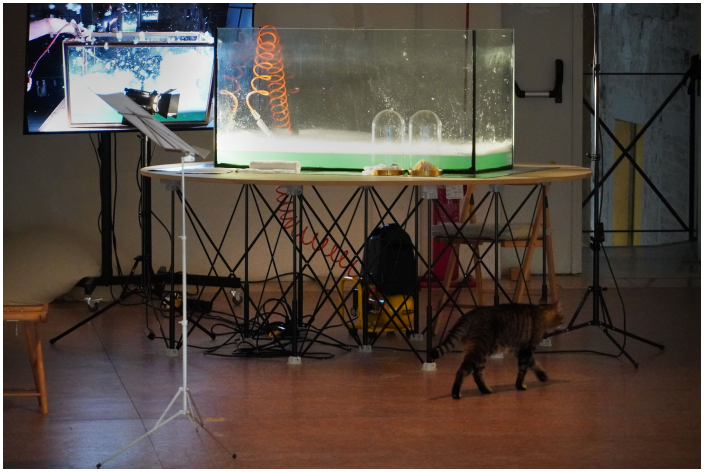


Fig. 1: Image of the AIRA project, 2019

Our hands constitute the most familiar example of incongruence: if one wants to wear the right-hand glove in the left hand, one has to turn it inside out—or be satisfied with the misfit. Two spaces, or, in wider sense, two situations—even if they first might appear quite similar to each other—are incongruent when patterns of thought and behaviour cannot be transported straight away from one to the other without some kind of misfit.

The Research Pavilion #3 project was a breeding ground for many kinds of misfit. During the project, I learned both to appreciate this uneasy situation and to see it as something rather problematic—in German I would say: *fragwürdig*. This word literally links problematization or questioning (*fragen*) with dignity (*Würde*). When I say that the project was problematic, I mean it in this specific sense: it is *worth questioning*.

The Research Pavilion #3 project realised in Helsinki and Venice during 2018–2019 brought together more than 50 artist-researchers from 20 countries and offered the framing conditions for various encounters, processes and problems to evolve. It was an attempt to test and to demonstrate what artistic research can do in a context where the global forces of the contemporary art world are driven to their extremes,

namely in the context of the Venice Biennale. Since the key rationale of the third Research Pavilion was to initiate, facilitate and promote artistic research practices in and through many different spaces and situations, both public and non-public, it constructed a multi-layered set of problems around its own ecology. This systemic setting developed into a kind of overarching theme of the whole project, and it finally got highlighted in terms of the title *Research Ecologies*.

Unlike the two earlier Research Pavilion projects that were realised in form of rather conventional exhibitions and their side events, the third Research Pavilion project didn't start with a theme. The convenors of the project together with a group of advisors, a kind of hands-on steering group (we called them 'Switchboard'[3]), set the focus on facilitating a new artistic research culture in the frame of a series of assemblies and workshops, and the issue of 'research ecologies' emerged from those activities and encounters during the process.

In fact, it was not a big surprise to me that 'ecology' evolved into an issue that needed to be addressed in frame of the project in multiple ways. Reasons for this will be discussed in the following.

Ecologies

I build my understanding of the term 'ecology' on Felix Guattari's famous exposition of the three ecologies from the 1980s, as well as on more recent discussions around 'general ecology' (Guattari, 2000; Hörl & Burton, 2017; Arlander & Elo, 2017). Guattari emphasised a systemic starting point for ecological thinking. We need to think *transversally*, combing different discourses and practices, and taking into account not only environmental, but also social and mental aspects of ecology (Guattari, 2000, 43). This key idea of Guattari's 'ecosophy' is not just a theoretical view. It is clearly formulated as a political and performative guideline for conceptualizing and practicing social activities and forms of organisation (Arlander & Elo, 2017, 336).

In light of Guattari's systemic view on ecology, which has its prehistory in Jacob von Üexküll, Gregory Bateson, Gilbert Simondon and others, we need to talk of ecology in plural. We need to talk of *ecologies*. This implies that the term is detached, or at least critically distanced, from its traditional framing condition, namely 'nature'. At the very least, nature needs to be re-thought. Eric Hörl, the main editor of the influential anthology *General Ecology – The New Ecological Paradigm,* reminds us

[3] The active switchboard members were Esa Kirkkopelto, Anna-Kaisa Rastenberger, Ellen Roed and Giaco Schiesser.

that in the tradition of systemic thinking ecological issues are intimately linked with *techniques of being*, that is, elemental questions of cognition, capacities and powers (Hörl, 2013, 121). In other words, the 'nature' of a living entity, its most natural way of being that tends to think in terms of its 'essence', is inseparable from its means of being towards an environment. The unit of survival is "organism-plus-environment", as Gregory Bateson puts it (Bateson, 2000, 491).

For artistic research (insofar as it is a 'living entity' in some sense and not reduced to a petrified discipline and academic professionalism) this means that we need to shift the emphasis from questions of what artistic research is, from its 'nature' or essence, to questions of what it does in relation to its environment. In research political terms we could speak of impact, but I don't want to go there now.

The ecological view on research that I am developing here emphasizes the ways in which research practices are *installed* in a situation. I choose the word 'install' (instead of 'implement' or 'apply') in order to underline that we have here something fundamentally relational and situational at stake.

As I already noted, the Research Pavilion project constructed a multi-layered set of problems around its own ecology. In the following I will argue why I see this as one of the key insights to be gained from this project. The Research Pavilion #3 demonstrated that one of the possible strengths or even tasks of artistic research today is to *construct problems* and to invent appropriate ways of gathering around them, sharing them as *common cause*.

Disciplines and professionality

Often interdisciplinary research projects are organized around a shared research object. We can speak of interdisciplinary research, in the strong sense, when none of the disciplines involved could alone formulate such research object. Here, a common case is constructed across the disciplines with regard to some kind of minimal consensus.

In a series of influential publications, Isabelle Stengers has presented a compelling argument that highlights how and why we should think of *common causes* of research in much stronger terms today (Stengers, 2005; 2010; 2015; 2018). We should pay attention to the fact that the word 'cause', deriving from Latin, is not tied to causality nor is it quite the same as the notion of 'case'. Rather, it is an 'issue' or 'rationale' that causes and obliges one to think (Stengers, 2005, 191). In ontological terms, *causa* in the sense of 'thing' (*Ding*) has been highlighted as the

crux of the structure of a meaningful world with its roots in ancient philosophy (Heidegger, 1994, 167-168). Stenger's analysis, however, focuses specifically on contemporary challenges of scientific research. It builds on a diagnosis of the devastating effects of global capitalism on our culture at large and the radical need for reshaping knowledge economies under the urgent pressure of what she calls 'intrusion of Gaia', a kind of new transcendental horizon emerging through climate change, "a ticklish assemblage of forces that are indifferent to our reasons and our projects" (Stengers, 2015, 47).

Stengers emphasizes that our time is facing the kind of problems for which there is no general solution. She claims that professionalism with its universalizing tendencies is facing a dead end. As a counterforce to professionalism she highlights the importance of situational knowledge, which in her vocabulary is the "knowledge by practitioners" (ibid., 88). This knowledge, practitioners' "capacity to participate in the construction of a problem", implies a situational setting (ibid., 90). It emerges from the specific community to which the practitioner belongs. In Stengers' view, this capacity is urgently under threat today, since knowledge economy is successively "enslaving scientific practices" (ibid., 72). If this capacity would get lost, we would enter into a political dimension in which, to use Stengers' words, "the very notion of a practice would be destroyed" and "the sciences *would no longer produce anything other than professionals*" (ibid., 90, emphasis in the original). In other words, those committed to the common causes, in the strong sense, would be extinct and those who strive for excellence by following the protocol would continue formatting the research culture.

If we look at the research activities in the area of artistic research, we can easily see how certain professionalism, consolidated by the protocols of research institutions such as art universities, is gaining more and more influence in many countries. "Professionalism" has, accordingly, been identified as one of the competing key agendas of artistic research (Mersch, 2015, 24-44).

In this situation, it seems to me that we urgently need to downplay this aspect of artistic research. It might take the form of a process where research-oriented artists are reclaiming artistic research, as Lucy Cotter suggests (Cotter, 2019, 9-23). In my view, the downplaying of professionalism in artistic research requires, in the first place, an ecologization of our conceptions of research, for reasons that I hope will become clear in the course of my argument. As I have noted elsewhere, we need to divert our understanding of artistic research from disciplined protocols of knowledge production and to transform it in and through our practices into a space of thinking (Elo, 2018, 290).

Stengers constructs the figure of 'the practitioner' in contrast to 'the professional' in order to highlight a crucial difference in professionals' and practitioners' research culture. Whereas professionals are mobilised in the name of a shared case or research object invested with different stakeholders' interests, practitioners are bound together to by a *common cause* which emerges in and through their practices and which obliges those who belong to the field in question, "forces them to think, to act, to invent, to object, that is to say, to work together, depending on one another" (Stengers, 2015, 91).

In order to gain a differentiated view on the implications that Stengers' critique on professionalism might have for artistic research, we need to have a closer look at the 'common causes' that cause, oblige or even force us artist-researchers to think and work together.

Henk Borgdorff, one of the most prominent voices in the debates around artistic research, has noted that the epistemic core of artistic research is empty—or very crowded by diverse and heterogeneous agendas, which implies a certain excess at the core of artistic research (Borgdorff, 2012, 120). Indeed, there is a wild variety of issues and rationales, in a word 'causes', that drive artists to become active in various research contexts. This implies, in my understanding, that the field of artistic research cannot build up any real consistence through epistemic claims. This could only lead to some kind of coherence in the name of a more or less systematic delimitation of the scope of legitimate approaches—a development that I would describe in terms of ossification into a professionalised discipline. Stengers offers us tools for resisting this kind of development.

Research Cells

At this point, I want to add some further layers to the description of Research Pavilion #3. The starting point of the project was an open call for what we called "Research Cells". This term was meant to activate, on the one hand, connotations of a self-contained unit with an organic relation to its environment (as cells in biological sense), and, on the other hand, the idea of a pre-formatted framework (as cells in cell phone technology, for example). The call launched two key ideas of the project: 1) In contrast to centrally regulated curatorial projects, responsibility—in terms of content, approach, organisation and funding—was radically distributed to the Research Cells. 2) Focus was shifted from a representational event to an ongoing process. We wanted to put collegial exchange, shared issues and processes into the foreground instead of the institutions and individuals.

The call made clear that in this project the artistic research processes will need to inhabit many kinds spaces and that the all-over frame will unfold and find its shape during the process. The public parts of the project would be realised during the high season of the project (May-August 2019) in the context of the Venice Biennale, whereas the internal collaborations and collegial exchange would be cultivated over a longer period of time on continuous basis, intensified by the series of three research cell assemblies facilitated by the convenors and the Switchboard in Helsinki during the winter 2018-2019. In Venice, *Sala del Camino,* the dormitory of a former monastery situated on Giudecca at a negotiable mental distance from the main venues of the Biennale, would be used as the home base of RP#3. The venue would function as a hybrid space for exhibiting, gathering, performing and practicing over a period of four months. Most of the time at least, 2-3 Research Cells would be simultaneously active in the space that would be divided in semi-autonomous areas.

Even if the practical arrangements concerning the intercellular dynamics were emerging slowly during the process, the call already specified that each Research Cell should have a plan concerning public exposition of the research, documentation of the research process, a public event to be realised on Venice preferably in cooperation with some of the other research cells, and a plan for some form of participation in the final publication. In other words, we were looking for projects or groups that would be willing and able to engage in critical exchange of ideas and processes of sharing in terms of exhibiting, performing, discussing, publishing and documenting, in a word: exposing artistic practice as research within the frame of the project.

Further, each Research Cell was supposed to have a background institution that would be committed to contribute to the funding of the Research Cell and RP #3 infrastructure. In practical terms this implied that the call was directed both to artist-researchers and institutions fostering artistic research. This double bind of autonomy and institutional dependency at the core of the call caused many kinds of complications in the course of the project. I will highlight some of them below. Here I just want to sum up that the project hosted many forms of critical practice at the same time as it was co-funded by institutions that can be seen as promoters of professionalism in artistic research. This paradox was clearly one of the key problems that the project constructed around its own ecology.

In April 2018 the convenors and two members of the Switchboard (Kirkkopelto and Rastenberger) selected 8 Research Cells of the 15 proposals we received through the call. Some of them were merged in the process, and we ended up starting with 6 Research Cells. I will

briefly outline them here. More detailed information on their rationales, part projects and background institutions as well as the names of the artist-researchers involved in them can be found online on the RP#3 Research Catalogue pages, where the Research Cells have collected rich media presentations of their activities and research outcomes[4].

Cemetery Archipelago began as a proposal to investigate the ways in which mortality is figured in the spaces, material processes, practices and symbolic production of the Venetian archipelago. A number of competing perspectives emerged on: (i) the different tropes of mortality operative in the different research practices in the cell; (ii) the contingencies of site and the desire to disperse the framing of concerns in less clichéd terms; (iii) the tensions between methodological approaches oriented variously by a 'politics of representation' or by an 'ontology of expression.' As a result, Cemetery Archipelago presented a schematic informational display that aimed at disclosing this diversity of positions across the different researchers within the cell.

The merger of **Disruptive Processes** and **AIRA Artistic Intelligence Research Alternator** was focusing on various group processes rooted in material settings. The merger turned out to be problematic, and both parts of this cell split up into smaller part projects. Disruptive processes realised a series of non-hierarchical open workshops and gatherings focusing on feminist issues, collaborative writing, sensory experiences in urban space, and critical perspectives on mass tourism in Venice. The epicentre of these events was *Temporary Agora*, a sculptural space and an ongoing site for debate, a potential location to set free collective un/learning processes. AIRA was investigating a new fictiveness modulating our social reality. This was done by experimenting with various material processes and their capacity to produce new narratives, images and constellations. The participants of AIRA shared interest in exploring the means of documentation, argumentation, evidence, and after-thought in artistic research. These elements were brought together in an interactive installation creating a flow of images based on online archives, algorithmic processes, and audience input.

Another merger was the Research Cell entitled **Traces from the Anthropocene**. It consisted of two part-projects. **Working with Soil** was building on an already established multidisciplinary research project that combined environmental research methods and artistic research in the field of ceramic art. The research group collected samples of contaminated soil in the Venice lagoon area, analysed them in cooperation with the Finnish Environmental Research Centre (SYKE),

[4] https://www.researchcatalogue.net/view/474888/474889

and finally used the colour pigments from these samples in the ceramic works crafted in the Research Pavilion. **Insects among Us** targeted cultural practices that emerge from meetings between humans and insects. Drawing from the scientific study of insects, an exhibition titled *Entomological Encounters* constituted an insect observatory for empathic looking and listening. The fragility of our lifeworld was mediated through a series of experiential visual and audio installations that highlighted sensuous aspects of the entomological research.

The idea of the Research Cell entitled **Shelters** emerged in the frame of interdisciplinary research-based colloquiums that were held during the previous three years in South Korea. The initiative was stemming from a multidisciplinary research group consisting of visual artists/curators, architects, engineers and philosophers. Following a thread of questioning that emerged out of these discursive events, the participants of this Research Cell inquired into South Korea's compressed and rapid modernization after the Korean War that led to the dominance of high-rise apartment cultures and function-oriented urban planning at the cost of human-centred approaches. It has to be noted that this Research Cell did not manage to unfold its potential in the frame of RP#3 due to a clear lack of commitment to collegial exchange and internal complications in its background institutions. Shelters remained a rather isolated exhibition project with no active contact to the other Research Cells.

The core of the Research Cell entitled **Territories :: Dialects** was *Electronic Chamber Music*, a Helsinki-based quartet, rooted in research on active acoustics applied to traditional music instruments. The principle of active acoustics is to drive audio waves into material surfaces, turning them into loudspeakers. At the Research Pavilion the scope of expression and investigation was extended to group's 'non-native territories', such as installation art, somatic practices and collaborative writing. During a residency period in *Sala del Camino*, Territories :: Dialects entered into dialogue with the Working with Soil Research Cell, in terms of exploratory work with different materials.

Through Phenomena Themselves was a framework for an open-ended inquiry into artistic and phenomenological research practices as well as into the possible relationships between them. The methodical practices and artefacts emerging through the activities of this Research Cell were activating agents for this inquiry. A series of 'research stations' (movable tables) and blackboards were dedicated for these practices and made up the expositional framework of the Research Cell in *Sala del Camino*.

Distribution of responsibilities

As I already noted, the double bind between autonomy and institutional dependency at the core of the call for Research Cells caused some confusions that accompanied the project all the way and generated a significant amount of work for all parties involved. This is perhaps no wonder, since the call suspended the habitual roles of curators, coordinators, individual artists and researchers and their background institutions. The call opened up a collective space of exchange where collegial relationships, different levels of commitment and engagement as well as different ambitions, agendas and approaches needed to be negotiated.

The Venice Biennale as the main context of RP#3 tended to raise the stakes and to enhance all possible tensions. At some point during the process (from my point of view often unnecessarily late) the artist-researchers involved started to understand that we are going to 'deliver' something (since in the context of the Venice Biennale all activities tend to be read as 'delivery') and that everybody needs to take responsibility for this 'something'. The mental space dominated by the Biennale was one of the spaces or contexts where we had to install our practices. This space was, in a sense, hostile to these practices, since its mechanisms prioritised the kind of conceptions of contemporary art where artistic research can only play a marginal role. One of the moments when this became especially tangible was the opening week of the Biennale, during which some of the Research Cells actually tried to work in *Sala del Camino*, whereas others and the vast majority of the visitors were focused on the qualities of the public display. Expectations of a 'professional output' that is prevalent in the national pavilions and in the main exhibitions of the Biennale were heavily marking the atmosphere.

The distribution of responsibility within RP#3 was perhaps not radical enough. We flattened the hierarchies, but the responsibility was not distributed in a balanced way and information didn't flow properly between all participants. We had to face one of the key lessons from the 1960s' women's liberation movement: There is no such thing as a 'structureless' group, however flat the hierarchies are and however much emphasis is put on processes of self-organisation. Jo Freeman, a well-known American feminist and political scientist sums up this lesson in a text published in 1970 in following way: "Any group of people of whatever nature coming together for any length of time, for any purpose, will inevitably structure itself in some fashion" (Freeman, 1970). This implies that some group members take more responsibility than others, and this, again, significantly influences the decision-making and power dynamics within the group. Therefore, practices of making the group's structure explicit are indispensable to viable group dynamics.

Intercellular co-operations

We observed many kinds of dependencies developing during the project. In some of the Research Cells the role of the responsible contact person, spokesperson, or 'cell initiator', as it was put in the call, was clear and unproblematic from the very beginning to the end, but in some other Research Cells the unclarity of this role caused fundamental problems that are worth noting. It was clear from the beginning that the Research Cells were meant to communicate with each other. Looking for new forms of working together was one of the main goals of the whole project. The battery of cells we built up was conceived as a platform for cultivating collegial research culture. The convenors and the Switchboard invested a great amount of time and energy in facilitating the intercellular communication and co-operations. Many things worked out well. I want to mention some of the highlights here[5].

Insect karaoke organised during the opening week was a playful event, where the audience and colleagues were invited to listen to sounds produced by insects and to imitate and interpret them using contact microphones and DIY instruments of kitchenware.

Climate Change, Globalization and the Art World was a gathering intended for MA students from Helsinki and Utrecht with the aim of discussing and analysing the city of Venice and its fragile ecological history, the system of the international art world and mega-shows like the Venice Biennale, and to search for new and sustainable ways to work as an artist today in this context.

Convocations was a call to come together, a gathering of expanded language-based practices. Weaving between artistic research and phenomenological approaches, this three-day event included open workshops, live research, collective writing/reading exercises, and performative lectures.

Material Encounters was a two-day programme, including a concert-lecture that showcased the outcomes of a residency period, during which artists, musicians and ceramists worked side-by-side forming a parallel discussion of musical, gestural rhythms and culinary arrangements. The audience was welcomed to work with local clay. The event also included discussions and presentations on materiality, archipelagic thinking, and the intertwined relationship between humans and soil.

As already noted, many things worked out well, but great problems emerged whenever the 'cell initiator' took too strong lead, or when he or

[5] For further information on the joint events see: https://www.researchpavilion.fi/high-season-in-venice

she didn't really have the mandate to represent the cell. Too strong lead led to an overly strictly-framed approach and working culture within the cell, which blocked the collegial exchange and reinstalled habitual patterns and unnecessary hierarchies within the cell. Between some individuals this led even to a complete blockage and incapability of working together.

In cases where the mandate of the spokesperson was unclear, the cells had overwhelming difficulties in organizing themselves in such ways that would offer reliable interfaces for intercellular communication and enable sustainable distribution of tasks and responsibilities within the cell. These Research Cells had clearly the tendency of splitting internally into individual projects, which was actually one form of misfit in the frame of the whole project that was set up to foster co-operations and collegial research culture.

These issues were addressed in the closing seminar of the project that took place in Helsinki on 26 October, in the frame of the follow-up exhibition, entitled *RP#3 Infolab*[6]. Further elaborations are expected to take place in the thematical Issue of *RUUKKU – Studies in Artistic Research* dedicated to "Ecologies of Practice" (forthcoming in Spring 2020)[7].

After the *RP#3 Infolab* one of the participants of the Research Cell entitled "Through Phenomena Themselves", Emma Cocker, formulated some critical points concerning the RP#3 and shared them with me in written form. She asked whether there was in the project an implicit imperative to collaborate that unnecessarily narrowed down its potential. The issue is not limited to RP#3 or even to artistic research in general. In fact, it is a recurrent problem in the contemporary art context. As Lindsay Seers, for example, reminds us, collaboration (deriving from Latin *laborare*) literally means 'working together' in terms of labour and thus always implies some kind of regulative economical setting, and we thus need to ask how the labour within a project is valued and what kinds of social exchange are involved in its valorisation (Seers, 2017). Cocker raised the question whether the emphasis on collaboration overshadowed other aspects of togetherness that were at stake in the RP#3 project. With her we need to ask whether something like an implicit imperative of collaboration inherent in academic research rhetoric risks the prioritising of working or labouring together, at the same time as it fails to acknowledge the ethical implications and shared responsibilities of really living and acting together?

---

[6] For further information see: https://www.exhibitionlaboratory.fi/nayttely/rp3

[7] http://ruukku-journal.fi/fi/issues/14/call

I quote:

> Within our own process of shared research [...] we acknowledge the presence of many species of proximity and community, we-ness and near-ness, different manifestations of the prefixes *co-* (together; joint or jointly; mutual or mutually, in common) and *com-* (beside, near, by, with): participation; observation; conversation; caring/curation; listening; hosting; guesting; supporting; bearing witness; hearing out; feeding back; offering help; spending time; sharing time; sharing resources [...] How can we create ecologies of practice whose concerns extend beyond the imperative of work and production, whose values are more ethico-aesthetic than economic? How do we relate ethically, aesthetically? What is it to be in common?[8]

We clearly need to think of responsibility in terms of response-ability, in terms of ability to connect and to attach to the research processes of each other on a very practical and even existential level. In Lindsay Seers' terms, this kind of move away from 'shared labour' leads us to developing settings that encourage *corroboration* instead of collaboration (Seers, 2017). 'Corroborators' acknowledge each other's agency without measuring it in terms of added value. They share a common goal in the collective, allowing, at the same time, for differentiated outcomes. They take account of the diversity of epistemic, affective and ethical sensibilities within the group. Might this be a step towards what Stengers calls 'practitioners' research culture' (Stengers, 2015)?

Relation to Venice

Until now I have been focusing on mental and social ecologies. The fact that the high season of RP#3 was realised in Venice activated many questions related to environmental ecology as well. As is well known, Venice is suffering from mass tourism, and the Biennale contributes in multiple ways to the unhealthy development of the city. Evermore, Venetians are moving to the mainland as the apartments are transformed into Airbnb flats for tourists in the pursuit of more profit.

We actively looked for possibilities of cooperating with local activists and artists-led organisations in Venice in order to support their attempts to maintain sustainable cultural activities in Venice. We visited Biennale

[8] The quote is extracted from an email (12 November 2019) sent by Emma Cocker to the convenors of RP#3.

Urbana on Lido and had a seminar with them; in the frame of the NDS summer school we cooperated with Morion, the main base of many activist groups in Venice; we ordered catering from a group of Syrian refugees running a catering business, and so on, but all of this remained more or less on a cosmetic level.

The Research Pavilion project alone involved over 200 flights even if many of the Research Cell participants travelled to Venice by train. One group of MA students took the train from Helsinki to Venice via Moscow in order to avoid the boat trip across the Baltic sea, which actually raises the CO2 footprint to the same level as when flying. They had a seminar in the train during the 48 hours travel.

It is clear that when we organise international meetings, where face-to-face presence is needed, people need to travel. The Research Pavilion project made it clear that especially in places like Venice this needs to be planned in a very responsible way, which is often both more time consuming and expensive.

We need also to ask, more generally, whether there might be more sustainable ways of looking for active presence and visibility for artistic research in contemporary art contexts than attaching one's activities to a Biennale? Recent discussions have highlighted multiple ways in which the structural consequences of biennalisation are eroding the sustainability of the art world (Osborne, 2019; Cox & Lund, 2018). Similar problems have been highlighted recently concerning global artist residency nomadism (Elfving, Kokko & Gielen 2019). What kind of developments of the contemporary art world do we want to support and be part of?

Funding structures

At this point, I would like shortly to outline the multifaceted problem that RP#3 constructed around its own ecology with regard to its funding structures. There were many kinds of financial dependencies that make me think that perhaps the distribution of responsibility was *too radical*.

The cells were expected to fund themselves, at least partly. This was made explicit in the call. This didn't happen in all cases, which led to the situation where the background institutions were responsible for providing financial support whenever needed. Since several institutions were involved, the participants were not on the same line and could not be treated on equal terms, insofar as they were financially dependent on their background institutions. Some of us participated in the project without any financial compensation, others were commissioned, some were

participating within their regular working time at the university, others got nominal fees, some worked overtime without compensation. Not even all of the institutions involved managed to follow the guidelines expressed in the call[9]. Responsibilities were outsourced in many ways on all levels.

Based on the experience of the Research Pavilion #3 project, we should ask ourselves about what it means to implement a responsible collegial spirit in a project that suspends many habitual coordinates that we as artist-researchers usually lean on when installing our practices in a research environment. What is improper in a setting that implies incongruences and possible misfits? How to inhabit a research environment such as RP#3 in an ethically sustainable way? What kind of ambitions, expectations and attitudes are called for in the call we have chosen to answer?

Ecology of practices

What do all these questions imply in terms of a sustainable research culture?

As I noted in the beginning, our behaviour is *installed* to function in accordance with the framing conditions at hand. The social field in which our behaviour produces effects and where it is felt and read by others, is always pre-formatted in multiple ways. We all know this.

In research contexts, we often think of this in terms of disciplinary formations. Disciplines function as a structural support and delimitation of research practices. A discipline is organised around some kind of epistemic core. Installed in a disciplinary frame (which of course can be defined as interdisciplinary or transdisciplinary as well) a research project is not alone. It shares a certain horizon of expectations with some others. This implies a shared sense for relevance in terms of questions, methods, references, and formats of discussion.

Most of the time, however, the ways in which we install our research practices in disciplinary settings are habitual and we tend to forget to reflect on what actually might be at stake in that specific situation. Therefore, it is important to address what Stengers calls the 'ecology of practices' (Stengers, 2005).

Earlier in this text, I took up Stengers' defence of specific and situational research practices and her vehement critique of homogenizing professionalism. One of the main problems, in her view,

---

[9] Besides Louise and Göran Ehrnrooth Foundation, the partner institutions that contributed to the funding of the project were Aalto University, Valand Academy of Arts at the University of Gothenburg and University of Applied Arts Vienna.

is the way in which the modern sciences have spoken in the name of universal reason and kept up a categorical difference between truth and opinion as well as the opposition between fact and value (Stengers, 2015, 72–74; Stengers, 2010, 36). When the mechanisms of global capitalism have become integrated in the steering mechanisms of research policies, the ways in which scientific problems are constructed are increasingly formatted by economic interests. Even publicly funded research is in the process of losing its autonomy (Stengers, 2018, 48). This threatens to lead to the eradication of the capacity of practitioners for constructing problems (and demonstrating their relevance) by the "gathering together of heterogeneous knowledges, requirements, and concerns around a situation that none can appropriate" (Stengers, 2015, 93).

Perhaps we could think of this, in accordance with the conference title, in terms of *indisciplines*?

For Stengers the idea of 'ecology of practices' that she is propagating is a *tool for thinking* that helps scientists in resisting capitalist instrumentalization of the sciences. I think we artist-researchers need to develop similar tools. What we need is new ways of working together, a multiplicity of gatherings around shared concerns that would help us in reshaping our ideas of artistic research.

Ecologization and disciplinary structures

For me this implies ecologization of thinking of artistic research and taking into account the different levels of ecology addressed by Guattari and others. As a relatively new field of research, artistic research should be careful not to fall back to a utopian mode of thinking. There is no universal solution waiting for artistic research. We need to focus on situated articulations and make them strong.

Artists don’t have to become scholars in order to be good researchers; it is fully legitimate to highlight the research aspects of artistic work by the means that are most appropriate to it. This is the core lesson of the Leibnizian research ethics highlighted by Stengers. We need to cultivate relevant modes of discussing, presenting and curating—in a word 'exposing'—practice as research. We need to cultivate, in other words, practitioners' research culture. This work includes developing relevant peer-reviewing practices and building up viable artistic research communities—communities of practitioners.

Here, I think the advice that Stengers addresses to practitioners of science is worth noting in the area of artistic research as well. She claims that the only form of generality that will hold in our catastrophic times is that *every* creation must "incorporate the knowledge that it is not venturing into a friendly world but into an unhealthy milieu, that it will have to deal with protagonists—the State, capitalism, professionals, etc. —who will profit from any weakness and who will activate all the processes likely to empoison ('recuperate') it" (Stengers, 2015, 102). This implies that we need to learn how to be robust without petrifying ourselves into professionals. I would say that, to resist instrumentalisation is a form of *indiscipline* informed by practice. Insofar as this artist-researches' situated robustness is about 'reclaiming artistic research', it necessarily involves the logic of a 'plurality of reclaiming operations'—something that Stengers highlights as the key element of the ecology of practices (Stengers, 2018, 141).

Instead of developing artistic research into a petrified discipline with its standardized protocols, we need to develop apparatuses, or practical ensembles (such as RP#3), that are able to gather their participants around a common cause, that is to say, to manage to transform a problematic situation into a cause for collective thinking (Stengers, 2015, 138).

Stengers' remarks are directed to natural scientists, but her words respond to the problematics of the Research Pavilion project so fittingly that the result is almost uncanny. The common cause, she writes, that makes participants equal "cannot be equality itself" (ibid., 138). For her, equality is a *pharmakon*, that is, a remedy that can become a poison when it is associated with "an imperative that always sanctions its privileged spokespersons" (ibid., 138). She sums up: "A common cause, endowed with the power to put those it gathers together in a situation of equality, cannot have a spokesperson. Rather, it is of the order of a question, the response to which depends on those it gathers together, which cannot be appropriated by any one amongst them. Or, more precisely, it is a question the answer to which will be messed up if one amongst those it gathers together appropriates it." (ibid., 138.)

We need, in other words, to develop research environments that manage to gather artist-researchers around concrete situations with equality as starting point, not as the goal. We need to take steps towards an ecology of practices. This implies taking risks; it implies "ethical experimentation" (Stengers, 2010, viii). If we want to keep artistic research alive, we need to experiment with such apparatuses, or practical ensembles, in order to learn how they could foster artistic thinking and sustainable research culture in best possible ways.

Practices to come

In February 2018 I wrote in one of the early concept drafts of RP#3 the following lines:

> The term 'pavilion' refers to a temporary building that has its seasonal life. A pavilion promises a tide of events and periods of latency. Research Pavilion #3 aims at actualizing this seasonal potential of a pavilion. The temporary character of a pavilion implies also the possibility to move. The Research Pavilion will move during its periods of latency and pop up into visibility at certain points in form of documentations, publications and 'follow-up events'. The term 'pavilion' will thus remind our peers and audiences of the continuity of processes outside their moments of visibility.

Today, I would like to add one thing: I believe that this project managed, after all, to construct the problem of its own ecology in a way that will have positive influence on the ecologies of artistic research practice to come.

References:

Arlander, A., & Elo, M. (2017). Ekologinen näkökulma taidetutkimukseen. *tiede&edistys* 4/2017: 335-346

Bateson, G. (2000). *Steps to an Ecology of Mind*. Chicago: University of Chicago Press

Borgdorff, H. (2012). Boundary Work. In F. Dombois, U. M. Bauer, C. Mareis & M. Schwab (Eds.), *Intellectual Birdhouse: Artistic Practice as Research* (pp. 117-123). London: Koenig Books

Cotter, L. (2019). *Reclaiming Artistic Research*. Berlin: Hatje Cantz

Elfving, T., Kokko, I., & Gielen, P. (Eds.) (2019). *Contemporary Artist Residencies. Reclaiming Time and Space*. Amsterdam: Valiz

Elo, M. (2018). Ineffable dispositions. In M. Schwab (Ed.), *Transpositions – Aesthetico-Epistemic Operators in Artistic Research* (pp. 281-293). Leuven: Leuven University Press

Freeman, J. (1970). The Tyranny of Structurelessness. Retrieved 18 November 2019 from http://struggle.ws/anarchism/pdf/booklets/structurelessness.html

Guattari, F. (2000). *The Three Ecologies*. I. Pindar & P. Sutton (Trans.). London: Athlone Press

Hörl, E. (2013). A Thousand Ecologies: The Process of Cyberneticization and General Ecology. J. Burton et al. (Trans.). In D. Diedrichsen & A. Francke (Eds.), *The Whole Earth. California and the Disappearance of the Outside* (pp. 121-130). Berlin: Sternberg Press

Heidegger, M. (1994). *Vorträge unf Aufsätze* (7th ed.). Pfullingen: Verlag Günther Neske

Hörl, E., & Burton, J. (Eds.) (2017). *General Ecology: The New Ecological Paradigm*. London: Bloomsbury

Mersch, D. (2015). *Epistemologies of Aesthetics*. L. Radosh (Trans.). Zurich: Diaphanes

Seers, L. (2017, April 9). Collaboration is too fucked up – lets CORROBORATE. *Lindsay Seers*. Retrieved 18 November 2019 from https://www.lindsayseers.info/blog/collaboration-too-fucked-lets-corroborate

Stengers, I. (2018). *Another Science is Possible: A Manifesto for Slow Science*. S. Muecke (Trans.). Newark, NJ: Polity Press

Stengers, I. (2015). *Living in Catastrophic Times. Resisting the Coming Barbarism*. A. Geoffrey (Trans.). London: Open Humanities Press & Meson Press

Stengers, I. (2010). *Cosmopolitics I*. R. Bononno (Trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press

Stengers, I. (2005). Introductory notes on an ecology of practices. *Cultural Studies Review*. 11 (1), 183-196

Gesamtkunstwerk: Thinking Through Making and Performing (computer enhanced footwear prototypes)

Alexandra Murray-Leslie
Trondheim Academy of Fine Art

ABSTRACT: Building upon my established history as a performance artist and pop musician, this performative artistic research presentation investigates new ways of costuming the foot for theatrical audio-visual expression as a 'gesamtkunstwerk'—an all-embracing artwork that adopts and makes use of many artforms and disciplines.

Through the development of a series of Computer Enhanced Footwear (CEF) prototypes, the research demonstrates how this gesamtkunstwerk came together through the intersection of fashionable costume design, pop music, dance choreography, lens-based work, scenography, kinesiology, sound and lighting system design and 3D fabrication practices. Resulting in a unified body of work, grounded by the notion that shoes and feet are more than simply tools to help carry our bodies around. They can be reimagined through the act of performance and the application of audio-visual technology to make a statement, semantically communicate social-political concerns and facilitate free, spontaneous expression.

Explorations of philosophical concepts around the feet and footwear from anthropology, natural science and medical literature are featured in this research, along with examples and descriptions of foot-based designs related to prosthetics, fashion, pop music, and performance art to illustrate the vast potentials for the feet as instruments, costumes and more.

Detailed portrayals of my personal art method are presented to showcase my cross disciplinary, reflexive and experimental artistic practice-based research approach, which has occurred within varied contexts and settings, including fabrication workshops, sports science laboratories, pole dance studios, music festival stages, fashion catwalks and art museum events. They are also meant to illustrate how these divergent practices converged during the artistic research, to create the CEF

prototypes and shape their materials, functions and aesthetics, in an effort to liberate the feet when in the air, on the ground or submerged in water.

Analysis and self-reflections of the researcher's role as performer and fabricator are provided, together with video and photographic documentation to help demonstrate the outcomes and processes of the various CEF projects. This includes recounting the insights which directed theoretical, physical and metaphysical development of past and future CEF iterations, as well present a framework outlining the different aspects to consider when prototyping instruments such as CEF.

The performative artistic research lecture also documents more than two hundred performative situations that developed out of the process of developing and testing the CEF. These include live solo performances, group performances with my music band Chicks on Speed, as well as studio workshops and performances with collaborating musicians, scientists, pole dancers, choreographers and performance artists. There were also other, unexpected outcomes and future project directions that organically evolved out of the research—all of which culminate to guide, influence and form this research gesamtkunstwerk.

Resum: Basant-me en la meva sòlida trajectòria com a artista de performance i de música pop, aquesta presentació performativa sobre recerca artística investiga noves maneres de vestir el peu per a l'expressió audiovisual teatral entesa com a *Gesamtkunstwerk*, com a obra d'art total que adopta i es val de diverses formes i disciplines artístiques.

A partir del desenvolupament d'una sèrie de prototips de calçat informatitzat (*computer-enhanced footwear*, CEF), l'estudi mostra com va néixer aquesta *Gesamtkunstwerk*, producte de la intersecció del disseny de vestuari, la música pop, la coreografia, la fotografia, l'escenografia, la cinesiologia, el disseny de sistemes de llums i so i la impressió en 3D. El resultat és una obra unificada, basada en la idea que els peus i les sabates són més que simples instruments que utilitzem per desplaçar els nostres cossos d'una banda a l'altra: podem reimaginar-los per mitjà l'acte de la performance i l'aplicació de tecnologies audiovisuals per fer una declaració, per comunicar semànticament temes sociopolítics i per facilitar una expressió lliure i espontània.

La recerca explora també conceptes filosòfics sobre els peus i el calçat des de l'antropologia, les ciències naturals i la literatura mèdica, al costat d'exemples i descripcions de dissenys de sabates procedents de la pròtesi, la moda, la música pop i la performance amb l'objectiu d'il·lustrar l'enorme potencial que tenen els peus com a eines, disfresses i més.

Mitjançant detallades representacions del meu mètode artístic personal s'exposa la meva recerca artística experimental, reflexiva i multidisciplinària, basada en la pràctica i ocorreguda en contextos diversos i variats, com ara tallers de fabricació, laboratoris de ciències de l'esport, estudis de *pole dance*, escenaris de festivals de música, passarel·les de moda i museus d'art. Aquestes representacions també volen il·lustrar com aquestes diverses pràctiques van convergir durant el procés de recerca artística per crear prototips de sabates informatitzades i modelar-ne els materials, les funcions i l'estètica, en un intent d'alliberar els peus, sigui a l'aire, a terra o a l'aigua.

A fi d'ajudar a mostrar els resultats i els processos de diversos projectes de calçat informatitzat, es presenta un conjunt d'anàlisis i autoreflexions sobre el paper de l'investigador com a artista i com a fabricant, acompanyades de documentació videogràfica i fotogràfica. Aquest exercici inclou la narració dels punts de vista que van encaminar el desenvolupament teòric, físic i metafísic de les iteracions de calçat informatitzat passades i futures, i la presentació d'un marc en què s'esquematitzen els diversos aspectes que cal tenir en compte a l'hora de fer prototips d'instruments com el calçat informatitzat.

La conferència performativa sobre recerca artística també documenta més de dues-centes situacions performatives sorgides arran del procés de desenvolupament i avaluació de calçat informatitzat. Són, entre d'altres, performances en directe, tant en solitari com amb el meu grup Chicks on Speed, i performances i tallers a l'estudi amb la col·laboració de músics, científics, ballarins de *pole dance*, coreògrafs i altres artistes. D'aquesta investigació també van resultar-ne de manera natural troballes inesperades i futures línies d'investigació, les quals culminen unides en un tot per guiar, influir i formar aquesta *Gesamtkunstwerk* de recerca.

Resumen: Basándome en mi sólida trayectoria como artista de performance y de música pop, esta presentación performativa sobre investigación artística indaga nuevas maneras de vestir el pie para la expresión audiovisual teatral entendida como *Gesamtkunstwerk*, es decir, como obra de arte total que adopta y se vale de diversas formas y disciplinas artísticas.

A partir del desarrollo de una serie de prototipos de calzado informatizado (*computer-enhanced footwear*, CEF), el estudio muestra cómo nació esta *Gesamtkunstwerk*, fruto de la intersección del diseño de vestuario, la música pop, la coreografía, la fotografía, la escenografía, la cinesiología, el diseño de sistemas de luces y sonido y la impresión en 3D. El resultado es una obra unificada, basada en la

idea de que los pies y los zapatos son algo más que los simples instrumentos que utilizamos para desplazar nuestros cuerpos de un lado a otro: podemos reimaginarlos mediante el acto de la performance y la aplicación de tecnologías audiovisuales para hacer una declaración, para comunicar semánticamente temas sociopolíticos y para facilitar una expresión libre y espontánea.

La investigación explora también conceptos filosóficos sobre los pies y el calzado desde la antropología, las ciencias naturales y la literatura médica, junto a ejemplos y descripciones de diseños de zapatos procedentes de la prótesis, la moda, la música pop y la performance, con el objetivo de ilustrar el enorme potencial que tienen los pies como herramientas, disfraces y demás.

Mediante detalladas representaciones de mi método artístico personal, se expone mi búsqueda artística experimental, reflexiva y multidisciplinar, basada en la práctica y ocurrida en contextos diversos y variados, tales como talleres de fabricación, laboratorios de ciencias del deporte, estudios de *pole dance*, escenarios de festivales de música, pasarelas de moda y museos de arte. Estas representaciones también quieren plasmar cómo estas prácticas diversas convergieron durante el proceso de investigación artística para crear prototipos de zapatos informatizados y para modelar los materiales, las funciones y la estética, en un intento de liberar los pies, ya sea en el aire, el suelo o al agua.

Con el fin de ayudar a mostrar los resultados y los procesos de varios proyectos sobre calzado informatizado, se presenta un conjunto de análisis y autorreflexiones sobre el papel del investigador, como artista y como fabricante, acompañadas de documentación videográfica y fotográfica. Este ejercicio incluye la narración de los puntos de vista que encaminaron el desarrollo teórico, físico y metafísico de las iteraciones de calzado informatizado pasadas y futuras, así como la presentación de un marco en el que se esquematizan los diversos aspectos a tener en cuenta a la hora de hacer prototipos de instrumentos como el calzado informatizado.

La conferencia performativa sobre investigación artística también documenta más de doscientas situaciones performativas surgidas a raíz del proceso de desarrollo y evaluación de calzado informatizado. Son, entre otras, performances en directo, tanto en solitario como con mi grupo Chicks on Speed, y performances y talleres en el estudio con la colaboración de músicos, científicos, bailarines de *pole dance*, coreógrafos y otros artistas. De esta investigación también surgieron de forma natural hallazgos inesperados y futuras líneas de investigación, las cuales culminan unidas en un todo para guiar, influir y formar esta *Gesamtkunstwerk* de investigación.

Ponències

Ponencias

Papers

Sessió 1

Interdisciplinary Methods in Graduate Arts Curricula: A Case Study in Opportunities and Challenges

Jeff Friedman

Department of Dance, Mason Gross School of the Arts, Rutgers University

Author Note:

Correspondence concerning this article should be addressed to Jeff Friedman
109E Mortensen Hall, Dance Department, Mason Gross Performing Arts Complex, Douglass Campus, Rutgers University, New Brunswick NJ, USA 0890
Email: jfdance@mgsa.rutgers.edu

Abstract: Arts curricula at the graduate level have been developing interdisciplinary approaches to teaching and research in a variety of institutional settings for the past thirty years. I propose a sample graduate dance curriculum developed to maximize sustainability for graduating students, with examples of program goals, courses aligned to program goals, and teaching materials that emphasize interdisciplinary theory, method and practice. I also articulate challenges and opportunities for interdisciplinary education at the graduate level in terms of recruitment, curriculum design, teaching facilities, presentation venues, archiving and accreditation.

Resum: En els darrers trenta anys els plans d'estudi dels graus de l'àmbit de les arts han anat incorporant perspectives interdisciplinàries en l'ensenyament i la recerca en escenaris institucionals diversos. En aquest cas proposo un pla d'estudi de grau de dansa pensat amb la intenció de maximitzar la sostenibilitat de l'alumnat en acabar la carrera, amb exemples d'objectius programàtics, assignatures dissenyades d'acord amb aquests objectius i materials docents que emfasitzen la teoria, el mètode i la pràctica interdisciplinaris. Així mateix, articulo diferents reptes i oportunitats que es plantegen per a l'ensenyament interdisciplinari en programes de grau en termes de selecció d'estudiants, disseny dels plans d'estudi, instal·lacions docents, sales per a presentacions, arxivament i homologació.

Resumen: En los últimos treinta años, los planes de estudio de los grados del ámbito de las artes han ido incorporando perspectivas interdisciplinares en la enseñanza y la investigación en escenarios institucionales diversos. En este caso propongo un plan de estudio de grado de danza, pensado con la intención de maximizar la sostenibilidad del alumnado al terminar la carrera, con ejemplos de objetivos programáticos, asignaturas diseñadas de acuerdo con estos objetivos y materiales docentes que enfatizan la teoría, el método y la práctica interdisciplinar. Asimismo, articulo diferentes retos y oportunidades que se plantean para la enseñanza interdisciplinar en programas de grado en términos de selección de estudiantes, diseño de los planes de estudio, instalaciones docentes, salas de presentaciones, salas para presentaciones, archivo y homologación.

Keywords: tertiary education, interdisciplinarity, curriculum design, professional sustainability.

Interdisciplinary Methods in Graduate Arts Curricula: A Case Study in Opportunities and Challenges

Introduction

I am the Graduate Director of a new MFA terminal degree in Dance at Rutgers, The State University of New Jersey (USA). Since 2014, I have conceptualized and written the MFA curriculum from the perspective of offering a graduate degree in dance that will provide sustainability for students in an over-saturated field of dance artists in the higher education market. To that end, the three primary themes for sustainable graduate dance education are 1). rigorous training in up-to-date critical pedagogy, as it pertains to teaching dance in higher education, 2). theory and

practice integration as praxis, in order to prepare graduates to teach in higher education across the curriculum, and 3). cross-/interdisciplinary theory, methods and practices for creative research that spans a selected series of disciplinary areas including but also beyond dance.

Formative Interdisciplinary Training

My early training as a working artist in the dance field includes integrating my undergraduate degree in architectural design, as well as training in music and visual arts. While working as a professional dance artist, primarily in San Francisco, California in the 1980s and 1990s, I pursued a number of creative projects that integrated those interests towards multi-disciplinary site-specific performance projects that included sound, movement, sculpture, props and humanities research.

For example, in 1986 I premiered an indoor site-specific work titled *The Living Room* (Friedman, 1986). My conceptual framework for this project was based on my interest in developing a work that would confound both the performers and audiences in terms of resolving what were meant to be four separate but simultaneously performed improvisational scores for sound, sculpture, movement and lighting design. These scores would be deliberately developed to interfere with the full expression of the other scores towards generating the chaos associated with the "birth" of a new room within the performance space. One of my foundational references for developing this work was an essay in *Design Quarterly* (1983), written by Will Insley, a working visual artist trained as an architect, who said:

> Though trained as an architect, I realized that whatever it was I was looking for, I would never find in the practice of architecture. It was necessary for me first to renounce architecture and subsequently to renounce art in the normally accepted and separate definitions of both terms in order for me to then to accurately set my intuitive compass to that precise location of information which was not just art (painting, sculpture), or just architecture (practical, functional structure) but some hybrid of both, arrived at through *thinking* as an architect and *acting* as an artist (Insley, 1983, 12, as cited in Friedman, with Rawls, 2015; italicized emphases from original).

This citation, as it has framed many subsequent performance projects, helped me begin to think creatively as an interdisciplinary artist and subsequently supported the formulation of an interdisciplinary curriculum for the new MFA in Dance degree at Rutgers University.

Interdisciplinary Curriculum

Description

The MFA degree in dance at Rutgers University emerged over a three-year period of time between 2015 and 2017. During this period, I developed a set of program goals that included, among other goals, statements about the importance of interdisciplinary research and practice. These statements include, "[d]ance is a fundamental embodied practice for understanding the human condition in a globalized context. The MFA in Dance degree establishes students as creatively literate world citizens who can develop interdisciplinary solutions to address complex contemporary issues." Sub-themes within this goal include "[u]nderstand and value both cross- and interdisciplinary modes of collaboration that involve and integrate artistic practices, dance studies, somatics, liberal arts and STEM fields." A second sub-theme also states: "[students] develop theoretical and artistic vocabularies for advanced creative research in cross- and interdisciplinary artistic works." And finally, "[students] create final thesis projects fulfilling a mature artistic vision for cutting-edge cross-/interdisciplinary work" (https://www.masongross.rutgers.edu/dance/programs-of-study/mfa). The first cohort of students entered the program in Winter 2017 and graduated in Spring 2019. Currently the MFA degree accepts applications for new students each Fall/Spring of the year prior to entry into the program in Summer.

Coursework

Course work fulfilling these goals include the following required studies: *Creative Research 1: Cross-disciplinary Methods* (2 credits); *Creative Research 2: Inter-disciplinary Methods* (2 credits); *History of Interdisciplinarity* (2 credits); *Thesis 1: Research* (3 credits); and *Thesis 2: Production/Presentation* (3 credits). Notably, the first two courses focus on studio creative inquiry; the third course is an academic theory course. These courses are an example of the above-mentioned integration of practice and theory towards praxis and are taught from that perspective. The last two courses are fully focused on integrated practice and theory towards praxis, towards the production and presentation of final creative thesis projects, accompanied by a related professional thesis paper. The proportion of curricular focus on interdisciplinary training in both theory and practice to the overall degree credit count is twenty percent of the total curriculum. It is useful to note that, with additional goals, including pedagogy training as well as artistic

dance training, repertory performance and other creative, theory and professional practice requirements, the twenty-percent proportion of cross- and interdisciplinary studio and theory coursework is predominate within the total sixty-credit degree curriculum.

Intellectual Resources

These courses use fundamental text sources to support students' developing skills in interdisciplinarity, such as Richard Johnson's article titled "Historical Returns: Transdisciplinarity, Cultural Studies and History", where the author suggests a definition of cross-disciplinarity, "[w]here a discipline outside one's own is used through which one's own discipline is transformed." Johnson also defines interdisciplinarity as "[b]orrowing and integrating across disciplinary boundaries" (Johnson, 2001, 261-288). Students also study Julie Thompson Klein's typology of interdisciplinarity where she defines terms such as multi-, plural-, cross-, inter- and transdisciplinarity (Klein, 2017, 15-29). We also refer to additional sources on Greek ekphrasis, such as Lessing's essay on *Laocoon* (Lessing, 1910) and Johann Gottfried Herder's taxonomy of spatial and temporal arts (Herder, 1878).

Creative Inquiry

A variety of creative projects are explored in the dance studio, including cross-disciplinary translations between music and dance, visual arts and dance, architecture and dance, and then a continuous chain of translations among selected disciplines leading students towards the mutual transformation of interdisciplinary research. Sample works of art include case-studies such as *Unique Forms of Continuity in Space* by Umberto Boccioni; my own choreography titled *Axonometric Cutaway* (1984), using architectural conceptual frames for creative dance inquiry; and Oberlin Conservatory faculty and composer Randolph Coleman's aleatory sound scores, such as *The Formats* (1971-1976), which were translated by Dr. Brenda Way into experimental post-modern dance choreography at the Oberlin Dance Collective in San Francisco[1]; among others.

---

[1] Under Dr. Way's supervision, I participated in the reconstruction and performance of *The Formats*, in dance form, including *Format II* and *Format V*, during the 1980s. These works were subsequently reconstructed for undergraduate dance students at Rutgers University in the early 2000s. J. Friedman

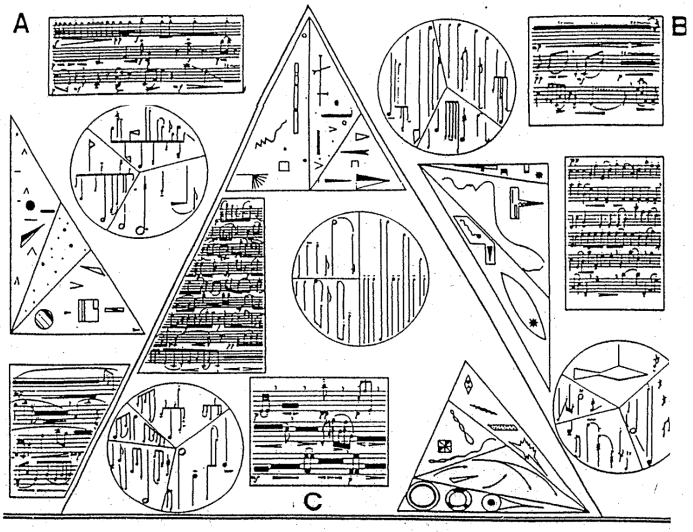


Fig. 1: FORMAT II, Randolph Coleman, composer. An example of an aleatoric sound score that is translatable to dance movement generation and choreography, based on the cross-disciplinary creative research of Dr. Brenda Way, Artistic Director, ODC San Francisco (1976; 1982).

Creative Outcomes: Sample Thesis

Sample final thesis projects by graduating students include MFA alumna Jessica Featherson's work titled *Insert Self (Her)e/Afro-goddess, Taking Her Rightful Place* (2019) using a museum performance installation format to explore African American women's sense of self through a variety of interdisciplinary mixed media events, including various combinations of movement; live text and poetry; projected still slides and video; choreographed sculpture, in various forms, including but not limited to hair design; props and set designs, inspired by visual artist Mickalene Thomas' oeuvre.

Challenges and Opportunities

Recruitment

Challenges in developing the MFA in Dance degree, with a focus on interdisciplinary research, include issues such as recruitment, curriculum design, venues, assessment, archiving and accreditation. Recruitment issues include ensuring that students entering the degree program are sufficiently

prepared by having already developed a choreographic voice. The degree program does not teach choreography; I assume that prospective students will have an undergraduate degree in dance where they studied choreography and also will have spent a minimum of four to five years working professionally in the field after graduation, further developing that choreographic voice. This means that there is a reduced pool of students who are qualified to apply, i.e., those prepared to work at a second order of creative practice, towards interdisciplinary methods and inquiry.

Curriculum Design

Curriculum design challenges include outreach to other departments in the School of the Arts and beyond to include Rutgers' Schools of Arts and Science, Environmental and Biological Sciences, Nursing, Business, Social Work, etc., to provide adequate training in other art forms, liberal arts humanities and STEM areas. We have allowed our MFA students to enroll in upper-division non-arts-related undergraduate coursework for their nine credits of elective studies. However, instructors of selected elective courses must accept dance students for enrollment, with the caveat that, as graduate students, they must commit to additional work within the undergraduate course requirements to receive graduate credit. This requirement means that, while our MFA students benefit from a variety of content towards their interdisciplinary research, outside instructors must willingly take on additional supervisorial functions for our students. Additional curricular challenges include working closely with course scheduling administrators to educate them about our modular curriculum that often divides the typical semester-based coursework model into half-semester, seven-week modules that serve our students better. Problems include requiring over-rides from course scheduling to allow students to enroll in more than one course for the same day and time slot across the semester.

Instructional Facilities

Facilities for teaching a praxis-based curriculum requires instructional facilities where students can both train in a studio environment while also supplementing those creative projects with academic studies practices such as reading, writing and seminar-style discussions, often supplemented by projection from computer to screens. Often, MFA dance faculty and students are building up and breaking down a seminar-style space within a dance studio environment for each class meeting because praxis-style instructional facilities are rare for single disciplinary-based university instructional spaces.

Presentation Venues

Creative projects that use interdisciplinary methods also challenge the typical proscenium-style theater spaces often found on university campuses for presentation of unusual forms of creative research. Alternative spaces include the Dance Department's flexible black-box performance space available for MFA student presentations, but also significant research is required to develop alternative venues such as museum spaces, out-door site-specific works and other non-proscenium presentation options. For example, a current MFA in Dance student has secured a gigantic video screen downtown for her screen-dance presentations in April 2020 in order to elicit social media commentary by hundreds of non-dance students, faculty and the general public.

Assessment

Assessment of final creative works requires multiple skillsets for thesis committees. We are challenged to develop interdisciplinary thesis committees as this assessment infrastructure ideally includes faculty from other departments to provide those assessment services for our graduate students. Since the dance faculty often provides assessment services to other departments within the School of the Arts, we request reciprocity from those other faculties. However, this does not necessarily resolve searches for appropriate committee members for thesis assessment with specialties in the humanities or STEM fields. We are still searching for adequate solutions for these challenges as MFA in Dance students take full advantage for working interdisciplinarily.

Archiving Interdisciplinary Theses

Archiving thesis projects that include both digital video-documentation of their creative works as well as a written professional paper is challenging for the university, since Rutgers Libraries only archives graduate theses in print text format.

Challenging Accreditation Standards

Accreditation challenges include pushing the envelope for out-of-date standards used by NASD (National Association of Schools of Dance) accreditors. It has been challenging to propose a practice and theory integrated curriculum where NASD separates degree definitions and standards for the MFA terminal degree for studio practice and the Ph.D. terminal degree for dance studies. Current trends in Europe at the graduate tertiary degree level have advanced beyond the United States, where practice-as-research degree programs are emerging to support praxis-oriented arts curricula.

Conclusion

While these many challenges and others not mentioned above are the source of continuous problem-solving for the MFA in Dance degree administration, I am satisfied by the MFA students' continuous innovation towards unusual and often startling innovative interdisciplinary creative and scholarly research. Their commitment to the previously- stated program goals of becoming literate global citizens who can provide complex solutions to complex aesthetic and social problems through interdisciplinary creative and scholarly research provides me with the much-needed boost for continuing to configure praxis-based interdisciplinary tertiary higher education in the dance field.

References:

Boccioni, U. (1913). *Unique Forms of Continuity in Space*. [Bronze]. Museum of Modern Art, New York, NY

Coleman, R. (Composer). "The Formats". Oberlin College Conservatory of Music, Oberlin OH, 1971-1976

Featherson, J. (Director, choreographer and performer). "Insert Self (Her)e: Afro-Goddess, Taking Her Rightful Place". Zimmerli Art Museum, Rutgers University, April 2019

Friedman, J. (2017). "MFA degree program goals". Retrieved from https://www.masongross.rutgers.edu/dance/programs-of-study/mfa

Friedman, J. (Director, choreographer and performer). "The Living Room". ODC Performance Gallery, San Francisco CA, June 1986

Friedman, J. (Choreographer and performer). "Axonometric Cutaway". Theater of Yugen, San Francisco CA, May 1984

Herder, J. G. (1878). *Herder's Sämmtliche Werke*. B. Suphan (ed.), 33 vols.. Berlin. As cited in N. R. Schweizer (1972). *The ut pictura poesis Controversy in Eighteenth-Century England and Germany*. Bern: Herbert Lang Company; Frankfurt: Peter Lang Company

Insley, W. (1983). Essay. *Design Quarterly*, No. 122, Site: The meaning of place in art and architecture (12-13). Minneapolis MN: Walker Art Center. As cited in "Conversations: Jeff Friedman in Conversation with Will Rawls." *Critical Correspondence. Movement Research*, November 14, 2015. Retrieved from https://movementresearch.org/publications/critical-correspondence/jeff-friedman-in-conversation-with-will-rawls.

Johnson, R. (2001). Historical Returns: Transdisciplinarity, cultural studies and history. *European Journal of Cultural Studies* (4), 261-288

Klein, J. T. (2017). A typology of interdisciplinarity. In R. Frodeman (Ed.), *The Oxford Handbook of Interdisciplinarity* (pp. 15-29). Oxford: Oxford University Press

Lessing, G. E. (1910). *Laocoon: An essay on the limits of painting and poetry, with remarks illustrative of various points in the history of art*. Ellen Frothingham (Trans.). Boston: Little, Brown Company

Ludic enquiry: Play-based methods applied to practice-based/led artistic research

Carlos Ruiz Brussain
Escola Universitària ERAM (UdG)

Author Note:
carlos.ruiz@eram.cat
ORCID ID: 0000-0003-0887-7643

Abstract: The concept 'play-based' is usually applied to learning contexts, where it is largely accepted, but in arts-based research literature there is a gap in knowledge respecting the use of ludic methods. This neglect is worth noting considering in fine arts practice and criticism the link between play and creativity has been largely acknowledged (Schiller, 1902 [1795], 50-56; Getsy, 2011). Moreover, as ludic activities can be adapted to most artistic practices because they facilitate creative cross-pollination and, due to the subversive nature of play, they might pose unprecedented problems and questions to the researcher, and also facilitate the emergence of new methods to respond to those challenges. This paper will examine the gap in knowledge as regards the use of ludic strategies within the performative paradigm.

Resum: El concepte 'basat en jocs' sol utilitzar-se en contextos educatius on té una gran acceptació, però en el camp de la investigació basada en les arts hi ha una llacuna del coneixement respecte de l'ús de mètodes lúdics. Aquesta omissió és digna de menció considerant que la connexió entre joc i creativitat ha estat àmpliament reconeguda (Schiller, 1902 [1795], 50-56; Getsy, 2011). A més a més, tenint en compte que les activitats lúdiques poden adaptar-se a quasi totes les disciplines artístiques, ja que faciliten la pol·linització creuada creativa i, que donada la naturalesa subversiva del joc, aquestes activitats poden plantejar preguntes i problemes inèdits a l'investigador, així com facilitar l'emergència de nous mètodes per poder respondre a aquests reptes. Aquest article examinarà l'esmentada llacuna en el coneixement.

Resumen: El concepto 'basado en juegos' suele utilizarse en contextos educativos, donde tiene una gran aceptación, pero en el campo de la investigación basada en las artes existe una laguna del conocimiento con respecto al uso de métodos lúdicos. Esta omisión es digna de mención considerando que la conexión entre juego y creatividad ha sido ampliamente reconocida (Schiller, 1902 [1795], 50-56; Getsy, 2011). Además, teniendo en cuenta que las actividades lúdicas pueden adaptarse a casi todas las disciplinas artísticas, ya que facilitan la polinización cruzada de la creatividad y, dada la naturaleza subversiva del juego, estas actividades pueden plantear preguntas y problemas inéditos al investigador, así como facilitar la emergencia de nuevos métodos para poder responder a esos retos. Este artículo examinará dicha laguna del conocimiento.

Keywords: arts-based research (ABR), practice-based/led research, play-based approaches, performative paradigm, emergent methodologies, multi-methods, cross-disciplinary contexts, hybridisation of methods.

Ludic enquiry: Play-based methods applied to practice-based/led artistic research

Play-based artistic methods

This paper will examine the gap in knowledge as regards the use of ludic strategies in arts-based research (ABR). I will argue in favour of applying play-based approaches as trustworthy research methods to practice-based/led artistic research as they could be very useful to discover unexplored paths of enquiry.

Context: Play in the 21st century

According to many commentators, the cultural relevance of play in this century is indubitable. Douglas Rushkoff states, "In a renaissance society driven by the need to forge connections, play is the ultimate system for social currency" (2005, 108). Clint Hocking (2011) comments that games are "The dominant cultural form of the 21st century." Similarly, Eric Zimmerman asserts that this is a "ludic century" (Zimmerman and Chaplin, 2013) and Miguel Sicart believes this century will be defined by games (2015). Pat Kane argues, "Play will be to the 21st century what work was to the industrial age — our dominant way of knowing, doing and creating value" (Kane, cited in Bateson and Martin, 2013, vii), which is also producing institutional

changes both in education and research, and a lot of attention is invested in teaching the theory of play (Raessens, 2014, 99). As a consequence, scholarly studies of play have multiplied due to the considerable interest surrounding the cultural, psychological, sociological and economic implications of new media and video games (Ruiz Brussain, 2020).

In the field of education, mainly due to the contributions of psychologists Lev Vygotsky and Jean Piaget, it is widely accepted that play is an essential tool for cognitive development (Stanley, 2009a, 581; Piaget, 1962; Hartle, 2009, 476). Hence, according to many contemporary commentators, play is regarded as a key element of the learning process (Bonura, 2009, 1; Stanley, 2009b, 491-493). In early education, in particular, the use of play has a rather long tradition, which has increased since the early 2000s (Danniels and Pyle, 2018). Consequently, 'play-based learning' is largely accepted and utilised; this is a pedagogical approach that emphasizes the use of play to enhance children's development and learning (Tremblay et al., 2018, 1).

Currently, secondary school teachers and university lecturers are also utilising play and games as learning tools. Some experts recommend the use of specific approaches such as gamification applied to education (Kapp, 2012a and 2012b; Kapp et al., 2014). 'Gamification' consists in the use of ludic mechanics in contexts that are not usually considered playful (Ferri, 2014, 206). For many educators, the main reason for applying such a pedagogical strategy is that play increases students' motivation and attention, which, in turn, improves the quality of the learning process (Márquez and Cornellà, 2017, cited in Ruiz Brussain, 2020).

As for artistic education, the use of play in art and design classes is not something new. Paul Rand used playful approaches in his design classes in the mid-1960s. He argues problems with undefined limits lead to indifferent students and meaningless solutions, whereas problems with defined limits are conducive to "the instinct of play" and increase students' attention, which very often leads to meaningful and novel solutions (Rand, 1985, 189). Rand defines "the play instinct" as "the instinct for order," which is structured through the rules that make the game possible and create the state of tension that governs play (cited in Heller and Pettit, 1998, 9).

However, even if play-based approaches are used in education in general and arts education is no exception, with reference to ABR literature, there is a gap in knowledge regarding the use of ludic

methods. Drawing from the experience of my own doctoral research, which used a play-based approach as an emergent procedure that amalgamated existing research methods (studio-practice, reflective practice, research journals, phenomenology, autoethnography), this paper will argue in favour of applying play-based approaches as research methods in ABR as they could be very useful to discover unexplored paths of enquiry.

Antecedents in the use of play as creative inspiration

In fine arts practice and criticism, the link between play and creativity has been extensively recognised (Schiller, 1902 [1795], 50-56). David Getsy (2011) argues, "Games are, at base, representational activities, and artists and critics saw the game as an analogue to art practice, a metaphor for creativity" (x). In addition, Getsy points out that play and games transcend diversion and have a potential for subversion and critique (xii). Nevertheless, Dadaists anticipated the connections between creativity and play almost a century ago (Prager, 2013), and the Surrealists followed their path (Breton 2010 [1969], 178-179 and 1975 [1970], 46-53; Laxton, 2019). The later left behind a significant number of games (Brotchie and Gooding, 1995) or 'parlour games' as they called them (Aspley, 2010, 266). Anne Kern explains that the Surrealists sought two objectives with their ludic practices: "diversion above all [...], the pleasure principle; and a path or 'royal road' back to the unconscious, to use Freud's terminology" (2009, 10). But, in a general sense, the Surrealists used playful activities as a means to induce a poetic attitude (Pierre, 1979 [1972], 74).

In his only essay on games, André Breton (1954) comments that the Surrealists' persistent playing of games was done for the following reasons: entertainment, experimentation, bonding, and self-discovery. He praises Johan Huizinga's *Homo Ludens* (1949 [1938]) because it demonstrates the relevance of play as an activity related to beauty, magical power, and poetry. Breton points out that the non-seriousness of games is useful to remove contradictions such as work and leisure[1], wisdom and folly, action and dream, sanity and madness, high and low. Breton states, "It is clear that to shut oneself off from game-playing, or at least from the play of the imagination as adult discipline prescribes it, is to undermine the best of one's own humanity" (cited in Brotchie and

[1] For some commentators, play is best understood in contrast to work (Santayana, 1955 [1896], 17-18), a dichotomy that has been contested by several authors (Fink, 2016 [1957], 17; Csikszentmihalyi, 2000 [1975], 185-190; 1997, 59-61).

Gooding, 1995, 137-138). This way Breton expresses his ideas about the importance of play as an activity that transgresses ordinary life and thus, in his view, helps people to release their creative potential (Ruiz Brussain, 2020).

Elza Adamowicz explains, "The common denominator to all surrealist games is that they articulate a syntactic or compositional rule and a semantic or iconic transgression." She further comments: "Surrealist games are both polemical weapons which defy rational and stereotypical discourse, and mechanical devices set up to produce metaphors and narratives whose overreaching principle is the chance encounter" (Adamowicz, 1998, 56-57). This 'chance encounter' represented the emergence of what the Surrealists understood as 'novelty'. Thus, one of the interests of the systematic use of strange juxtapositions was to produce surprises, which might have been conducive to wonder (Ruiz Brussain, 2020).

With reference to the use of the Exquisite Corpse in contemporary art, Kanta Kochhar-Lindgren, Davis Schneiderman and Tom Denlinger argue, "The Exquisite Corpse, following a simple but continuously elaborated algorythm [SIC], endlessly reinvents itself and reappears in a number of different contexts" (2009, xix). Indeed, since the Surrealists invented the pictorial version of the Exquisite Corpse, the game has been played by a number of artists, including Jake and Dinos Chapman and many others (TATE, 2018; Schaffner, 2009, 111-123).

Play-based methods applied to ABR

As I mentioned, this paper examines a gap in knowledge as regards the use of ludic strategies in ABR. Bearing in mind transdisciplinarity and emergent methodologies usually define artistic practice-based/led research (Barrett, 2007, 197-198; Gray and Malins, 2004, 72), this oversight is quite remarkable because ludic activities can be adapted to most artistic practices; they facilitate creative cross-pollination and, due to the subversive nature of play, they might pose unprecedented problems and questions to the researcher, and also facilitate the emergence of new methods to respond to those challenges. Moreover, this neglect is worth noting considering collage is already regarded as an ABR method (Butler-Kisber, 2008, 265-276; Scotti and Chilton, 2018). However, until today, collage as a research method excludes the ludic aspects that are involved in this technique. Perhaps this is due to the fact that 'Collage' is not usually understood as a 'game' but rather as a 'technique'. The difference might seem subtle, but I define a sharp

distinction between the two concepts: an 'artistic technique' involves a procedure in order to obtain a result, whereas 'games' are designed to produce flow or optimal experiences (Ruiz Brussain, 2020; Csikszentmihalyi, 2000 [1975], 36-37). Arguably, this understanding varies depending on the perspective one takes but there are other authors who see collage as a ludic activity. Adamowicz says, "Above all collage is a cosmogonic game, 'le jeu de patience de la création', a playful activity and hence a liberating force", and she adds, “The recycling of images distances them from their original meanings while retaining the traces of these meanings, and invests them with new meaning, so that the psychic material is recorded in ludic manipulations” (Adamowicz, 1998, 22). Therefore, collage could be regarded as a creative game that consists in the reorganisation of signifiers and aims at the generation of new meanings, which, in turn, could position it as a trustworthy ludic ABR method.

Roger Cardinal and Robert Short explain that the Surrealists gave games the status of research experiments and enjoyed games as non-utilitarian activities (1970, 118). One of the key benefits of the use of play in creative practice and research is precisely the possibility of making novel connections between things, which, in turn, might lead to findings and, consequently, opens the possibility to the construction of new knowledge. In *A Book of Surrealist Games*, Alastair Brotchie and Mel Gooding comment:

> It was through games, play, techniques of surprise and methodologies of the fantastic that they [Surrealists] *subverted academic modes of enquiry*, and undermined the complacent certainties of the reasonable and respectable. Playful procedures and systematic stratagems provided keys to unlock the door to the unconscious and to release the visual and verbal poetry of collective creativity. (1995, 10 — my emphasis)

Robin Nelson (2013) mentions that arts candidates are frequently perplexed when asked to articulate a methodology because "artists prefer to conceive their work more in terms of 'intuition' and 'play' than 'method' understood as orderliness of thought" (98). Moreover, ludic methods can facilitate artistic approaches to research because there are a number of theories that deal specifically with the subject of play and aesthetics (e.g. Kant, Schiller, Nietzsche, Freud, Jung, Fink, Heidegger, Gadamer, Derrida, etc.).

Following Rand's ideas, in order to use artistic games in an investigation, artists need to define rules beforehand. This simply means that artists-researchers need to create their own rules and then accept these self-imposed limits in order to enjoy a ludic experience and extract conclusions. Additionally, one needs to find particular motivational elements to get involved in the game, for instance, subject matter that deeply motivates the artist-researcher, which means games have to be created for or customised by artists-investigators.

Another positive aspect of play-based activities is the possibility of collaborative practice, which also enables fusing disciplines, art styles and techniques. But perhaps more important is the chance of establishing solid bonds with other artists-researchers, which, in turn, can expand one's worldviews. Of course, as Ingrid Schaffner argues, "The challenge in collaboration is striking the delicate balance between retaining commitment and relinquishing control" (2009, 116). Indeed, considering art practice is generally a rather individualistic activity, this exercise is very valuable for observing how one reacts to or interacts with other people and what kind of results are produced together through this dialogical artistic exercise. Hence one of the key difficulties of collaborative practice is to sacrifice one's ego and to deal with the results without losing motivation (Ruiz Brussain, 2020).

Finally, play-based approaches and/or interactive artefacts/installations may facilitate accessibility to diverse audiences, which is a particular advantage of ABR (Leavy, 2015, 274-277). This is what Patricia Leavy calls "public scholarship". She argues that these types of material can circulate in spaces accessible to public audiences and are useful to demonstrate that research is important beyond the usual limits of the research academy (Leavy, 2018, 10-11).

Some examples of play-based methods used in ABR

In my doctoral investigation, I extensively played the game of the Exquisite Corpse, which utilises very simple game mechanics that, as I discussed, can be applied to a number of different artistic languages and media.

The Exquisite Corpse is a collaborative game invented by the Surrealists in 1925 (Breton, 2002 [1972], 288; Eburne, 2008, 122). It was an adaptation of a previously existing parlour language chain game called the game of consequences (Breton, 2002 [1972], 289; Passeron, 1978, 259). The game involves several people composing a sentence, text or drawing on a folded paper in which none of the participants is allowed

to see what the rest are drawing or writing in their respective segments (Pierre 1979 [1972], 71-72; Brotchie and Gooding, 1995, 73). Through this process of collective creation, the final images or texts show strange juxtapositions that can be related to the apparently random association process that operates in dreams (see figure 1 below). Eventually, when the final piece is read or revealed, the results are always surprising and unexpected.

Fig. 1: Carlos Ruiz Brussain & Gemma Rabionet Boadella. Exquisite Corpse drawing. Ballpoint pen on paper. 11/04/2017

Another game my ABR research incorporated is collaborative drawings and paintings.

This game consists in drawing with one or more people in turn until all are satisfied with the result and/or feel that it is finished (see figure 2 below), in my case, I mainly played it with Gemma Rabionet Boadella.

Although presenting some similarities in terms of game mechanics, one of the key differences between this exercise and the Exquisite Corpse is that in collaborative drawing one is able to see the whole piece all the time.

Fig. 2: Carlos Ruiz Brussain & Gemma Rabionet Boadella. “Multidimensional”. Collaborative drawing. Ballpoint pen on copy paper. 23/05/2017

Conclusions

Artistic ludic enquiry can increase motivation and engagement with the activity at hand because play-based methods could be regarded as more intuitive and spontaneous than other approaches to theory and practice and, thus, may also be more natural and attainable for artists-researchers. Thus, play-based methods can pose challenging questions and reinforce the interrelationship between theory and practice. Moreover, there are a number of philosophical and psychological theories that can provide solid theoretical frameworks.

Collaborative practice is quite common in ludic enquiry. This type of practice can reinforce bonds between artists-researchers. In addition, interactive artefacts/installations produced using ludic approaches that offer audiences the possibility to play and/or interact with the artworks (and, thus, allow them to be co-authors), might increase visitors’ involvement and facilitate accessibility to artistic work and theories that, otherwise, could be quite inaccessible for people outside academic circles.

References:

Adamowicz, E. (1998). *Surrealist Collage in Text and Image: Dissecting the Exquisite Corpse*. Cambridge: Cambridge University Press

Aspley, K. (2010). *Historical Dictionary of Surrealism*. Plymouth: The Scarecrow Press

Barrett, E. (2007). Developing and Writing Creative Arts Practice Research: A Guide. In Barrett, E., & Bolt, B. (eds.) *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*. London: I. B. Tauris

Bateson, P., & Martin, P. (2013). *Play, Playfulness, Creativity and Innovation*. Cambridge: Cambridge University Press

Bonura, K. (2009). Academic Learning and Play. In R. Carlisle (Ed.) *Encyclopedia of Play in Today's Society*. Thousand Oaks, CA: SAGE

Breton, A. (1975 [1970]). *Magia cotidiana*. C. Berges (Trans.). Madrid: Fundamentos

Breton, A. (2002 [1972]). *Surrealism and Painting*. S. Watson (Trans.). Boston: MFA Publications

Breton, A. (2010 [1969]). *Manifestoes of Surrealism*. R. Seaver & H. Lane (Trans.). Ann Arbor, MI: The University of Michigan Press

Brotchie, A. (Comp.), & Gooding, M. (Ed.) (1995). *A Book of Surrealist Games.* Boston: Shambhala Publications

Burroughs, W., & Gysin, B. (1978). *The Third Mind*. New York: The Viking Press

Butler-Kisber, L. (2008). Collage as inquiry. In G. Knowles & A. Cole (Eds.), *Handbook of the arts in qualitative research: Perspectives, methodologies, examples, and issues* (pp. 265-276). Thousand Oaks, CA: SAGE

Cardinal, R., & Short, R. (1970). *Surrealism: Permanent Revelation*. London: Studio Vista

Csikszentmihalyi, M. (2000 [1975]). *Beyond boredom and anxiety: Experiencing Flow in Work and Play*. San Francisco: Jossey-Bass Publishers

Csikszentmihalyi, M. (1997). *Finding Flow: The Psychology of Engagement with Everyday Life*. New York: Basic Books

Csikszentmihalyi, M., & Wolfe, R. (2014). New Conceptions and Research Approaches to Creativity: Implications of a Systems Perspective for Creativity in Education. In M. Csikszentmihalyi. *The Systems Model of Creativity: The Collected Works of Mihaly Csikszentmihalyi* Vol. I (pp. 161-184). Dordrecht: Springer

Danniels, E., & Pyle, A. (2018). Defining Play-based Learning. In R. Tremblay, M. Boivin, R. Peters & A. Pyle (Eds.), *Encyclopedia on Early Childhood Development* [online]. Published February 2018. Retrieved 14 July 2019 from http://www.child-encyclopedia.com/play-based-learning/according-experts/defining-play-based-learning

Eburne, J. (2008). *Surrealism and The Art of Crime*. Ithaca: Cornell University

Ferri, G. (2014). To Play Against: Describing Competition in Gamification. In M. Fuchs, S. Fizek, P. Ruffino & N. Schrape (Eds.), *Rethinking Gamification*. Lünenburg: Meson Press

Fink, E. (2016 [1957]). Oasis of Happiness: Thoughts toward an Ontology of Play. In *Play as Symbol of the World and Other Writings* (pp. 14-31) I. Moore & C. Turner (Trans.). Bloomington: Indiana University Press

Getsy, D. (Ed.) (2011). Introduction. In D. Getsy (Ed.), *From Diversion to Subversion: Games, Play, and Twentieth-Century Art* (pp. x-xi). University Park, PA: The Pennsylvania State University Press

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

Harris, O. (2009). Cutting Up The Corpse, In K. Kochhar-Lindgren, D. Schneiderman & T. Denlinger (Eds.), *The Exquisite Corpse: Chance and Collaboration in Surrealism's Parlor Game* (pp. 82-103). Lincoln: University of Nebraska Press

Hartle, (2009). Piaget and Play. In R. Carlisle (Ed.) *Encyclopedia of Play in Today's Society*. Thousand Oaks, CA: SAGE

Heller, S. (1998). Paul Rand on the Play Instinct. In S. Heller & E. Pettit (Eds.), *Design Dialogues* (pp. 9-13). New York: Allworth Press

Hocking, C. (2011). The Dominant Cultural Form of the 21st Century. *Click Nothing* [online]. Retrieved 7 May 2019 from https://www.clicknothing.com/click_nothing/2011/11/redacted-the-dominant-cultural-form-of-the-21st-century.html

Huizinga, J. (1949 [1938]). *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd

Kapp, K. (2012a). Games, Gamification, and the Quest for Learner Engagement. *Training and Development* 66(6), 64-68

Kapp, K. (2012b). *The Gamification of Learning and Instruction: Game-Based Methods and Strategies for Training and Education*. New York: John Wiley & Sons

Kapp, K., Blair, L., & Mesch, R. (2014). *The Gamification of Learning and Instruction Fieldbook: Ideas into Practice*. San Francisco: Wiley

Kern, A. M. (2009). From One Exquisite Corpse (in)to Another. Influences and Transformations from Early to Late Surrealist Games, In K. Kochhar-Lindgren, D. Schneiderman, & T. Denlinger (Eds.), *The Exquisite Corpse: Chance and Collaboration in Surrealism's Parlor Game* (pp. 3-28). Lincoln: University of Nebraska Press

Kochhar-Lindgren, K., Schneiderman, D., & Denlinger, T. (2009). Introduction: The Algorhythms of the Exquisite Corpse. In K. Kochhar-Lindgren, D. Schneiderman, & T. Denlinger (Eds.), *The Exquisite Corpse: Chance and Collaboration in Surrealism's Parlor Game* (pp. xix-xxix). Lincoln: University of Nebraska Press

Laxton, S. (2019). *Surrealism at Play*. Durham: Duke University Press

Leavy, P. (2015). *Method Meets Art: Arts-Based Research Practice*. 2nd Ed. New York: Guilford Press

Leavy, P. (Ed.) (2018). *Handbook of Arts-Based Research*. New York: Guilford Press

Nelson, R. (2013). *Practice as Research in the Art*s. Basingstoke: Palgrave Macmillan

Passeron, R. (1978). *Phaidon Encyclopedia of Surrealism*. Oxford: Phaidon

Piaget, J. (1962). *Play, Dreams, and Imitation in Childhood*. New York: Norton

Pierre, J. (1979 [1972]). *An Illustrated Dictionary of Surrea*lism. W. Strachan (Trans.). Woodbury: Barron's

Prager, P. (2013). Play and the Avant-Garde: Aren't We All a Little Dada? *American Journal of Play* [online]. 5(2), 239-256. Retrieved 17 July 2019 from http://www.journalofplay.org/sites/www.journalofplay.org/files/pdf-articles/5-2-article-play-and-the-avant-garde.pdf

Raessens, J. (2014). The Ludification of Culture. In M. Fuchs, S. Fizek, P. Ruffino & N. Schrape (Eds.), *Rethinking Gamification*. Lünenburg: Meson Press

Rand, P. (1985). *Paul Rand: A Designer's Art*. New Haven, CT: Yale University Press

Ruiz Brussain, C. (2020). *Hyperdream: A Play-based Creative Framework for Self-motivated Fantasy Authorial Illustration Practice*. PhD. University of Northampton

Rushkoff, D. (2005). *Get Back in the Box: Innovation From the Inside Out*. New York: Collins

Santayana, G. (1955 [1896]). *The Sense of Beauty: Being the Outline of Aesthetic Theory*. New York: Dover

Schaffner, I. (2009). The Corpse Encore In K. Kochhar-Lindgren, D. Schneiderman, & T. Denlinger (Eds.), *The Exquisite Corpse: Chance and Collaboration in Surrealism's Parlor Game* (pp. 107-126). Lincoln: University of Nebraska Press

Schiller, F., & Haskell Dole, N. (Ed.) (1902 [1795]). *Esthetical and Philosophical Essays*. *Vol. I.* Boston: Colonial Press

Scotti, V., & Chilton, G. (2018). Collage as Arts-Based Research. In P. Leavy (Ed.), *Handbook of Arts-Based Research* (pp. 355-276). New York: Guilford Press

Sicart, M. (2015). How the 21st century will be defined by games. *WIRED* [online]. Retrieved 7 May 2019 from https://www.wired.co.uk/article/ludic-century

Stanley, C. (2009a). Play and Learning Theory. In R. Carlisle (Ed.), *Encyclopedia of Play in Today's Society*. Thousand Oaks, CA: SAGE

Stanley, C. (2009b). Psychology of Play. In Carlisle, R. (Ed.) *Encyclopedia of Play in Today's Society*. Thousand Oaks, CA: SAGE

TATE (2018) Cadavre Exquis (Exquisite Corpse). *TATE* [online]. Retrieved 7 May 2019 from https://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/cadavre-exquis-exquisite-corpse

Tremblay R., Boivin M., Peters R., Pyle A. (eds.) *Encyclopedia on Early Childhood Development* [online]. Retrieved 14 July 2019 from http://www.child-encyclopedia.com/play-based-learning/

Zimmerman, E., & Chaplin, H. (2013). Manifesto: The 21st Century Will Be Defined by Games. *Kotaku* [online]. Retrieved 7 May 2019 from http://kotaku.com/manifesto-the-21st-century-will-be-defined-by-games-1275355204

The Story of the Third Object

Michael Lawton
Hangar & LCI Barcelona

ABSTRACT: My paper details an effective strategy and philosophical framework for writing creatively as art criticism and performing practice as research. This framework is reached through reflection on my own practice alongside analysis of the object philosophy (OOO) of Graham Harman.

I summarise his ontology before concentrating on his account of spectatorship; that the spectator and artwork become fused together in a third object. It is my contention that to capture the sensorial experience of looking at an artwork, (what I term the Singular Echo,) a writer must describe this third object.

When faced with the task of describing this third object I elucidated fiction as the only proper response and outline a methodology for the writing of such fiction.

RESUMEN: Mi artículo detalla una estrategia efectiva y un marco filosófico para escribir creativamente como crítica de arte y la práctica artística como investigación. Este marco se alcanza a través de la reflexión sobre mi propia práctica junto con el análisis de la filosofía del objeto (OOO) de Graham Harman.

Resumo su ontología antes de concentrarme en su relato sobre el espectador; en el que el espectador y la obra de arte se funden en un tercer objeto. Mi opinión es que para capturar la experiencia sensorial de mirar una obra de arte (lo que yo llamo el Eco Singular) un escritor debe describir este tercer objeto.

Cuando me enfrenté a la tarea de describir este tercer objeto dilucidé la ficción como la única respuesta adecuada y esbocé una metodología para la escritura de dicha ficción.

Resum: El meu article detalla una estratègia efectiva i un marc filosòfic per a escriure creativament com a crítica d'art i la pràctica artística com a recerca. Aquest marc s'aconsegueix través de la reflexió sobre la meva pròpia pràctica juntament amb l'anàlisi de la filosofia de l'objecte (OOO) de Graham Harman.

Resumeixo la seva ontologia abans de concentrar-me en el seu relat sobre l'espectador; en el qual l'espectador i l'obra d'art es fonen en un tercer objecte. La meva opinió és que per a capturar l'experiència sensorial de mirar una obra d'art (el que jo anomeno el Ressò Singular) l'escriptor ha de descriure aquest tercer objecte.

Quan em vaig enfrontar a la tasca de descriure aquest tercer objecte vaig dilucidar la ficció com l'única resposta adequada i vaig esbossar una metodologia per a l'escriptura d'aquesta ficció.

Keywords: painting, writing, ekphrasis, Graham Harman, object oriented ontology, science fiction.

The Story of the Third Object

When presenting this paper in November 2019 at the *Indisciplines* conference I concluded by reading a story written as part of my doctoral research. Here however, I think the space is better used for a thorough exposition of the theoretical component of my research, and an interested reader can find the stories on my website should they wish to do so. I will write instead about the methodology I used to write these fictions, a methodology rooted in the practice as research I did during my Fine Art PhD at the University of Kent, and one that I believe lays an effective strategy and philosophical framework for writing creatively as art criticism and performing practice as research.

My research came from my interest in the literary and the visual, and the seeming irreducibility of these two forms. The passage that tends to be most-quoted in texts that discuss this irreducibility is by Foucault. In his essay on Velazquez's *Las Meninas*, within *The Order of Things*.

> The relation of language to painting is an infinite relation. It is not that the words are imperfect, or that, when confronted by the visible, they prove insuperably inadequate. Neither can be reduced to the other's terms. (Foucault, 1966, 9)

On a personal level this irreducibility manifests itself to me, as both a painter and a writer, in two principal ways. Firstly, when I try to explain why I have chosen to paint the things that I have: why I couldn't express in words, exactly what it was about a specific moment, something that I saw, heard or experienced, that I knew would work as a painting. It would often be something trivial, such as the pile of card on a table that inspired the painting 'Mask' in Fig. 1.

Fig. 1: Mask. Image: Author's own

The second manifestation is in my frustration with much of the writing that is written to accompany painting. Within this writing, the sensorial experience of looking at a specific painting is lost. It is generally supplanted by either a formal account of the surface of the work; the colours, the composition, etc. or the painting is fitted into a larger schema, such as an artistic movement or a socio-political trend. Or instead with biographical information about the artist, what else they were doing when the work was made, who with, and where.

In all these cases the specific experience of the artwork evades capture, or capture is not attempted as it is assumed that we can only describe the material formation or context of a painting or an artwork, why attempt it, if as Foucault has it: “Neither can be reduced to the other’s terms.”

Following this, and linking these two lines of thought, one of the hypotheses of my research was that these two things, ineffable moments suggestive of paintings and the paucity of good writing about painting, are representative of the same phenomena. And if I can take the appeal of a seemingly irreducible moment and translate it into a painting, I should perhaps then look to my painting practice to find a method for writing about an artwork.

My thesis disputed Foucault’s assumption that language and painting are so different as to make attempts at translating one form into the other is an impossible task. I do though hold that the task of writing about art is a similar task to translation, if we think of it as the ‘intimate’ kind of translation demanded by Sophie Collins (Collins 2018.) In my research I called that which is missed by writing about painting the Singular Echo. Singular as I wanted something specific, something referring to an individual piece. And Echo because of Walter Benjamin’s essay the *Task of the Translator*, in which he describes the translator standing at the edge of a forest listening for the echo of the words being translated. It is the echo of the artwork that we are missing when we read most writing about painting.

> Unlike a work of literature, translation finds itself not in the centre of the language forest but on the outside facing the wooded ridge; it calls into it without entering, aiming at that single spot where the echo is able to give, in its own language, the reverberation of the work in the alien one. (Benjamin, 1923, 258-259)

So how do we get to that place where we can hear this echo and transcribe it. In my research I looked to a philosophy of irreducibility and irreducible objects for assistance, specifically to Graham Harman’s Object-Oriented Ontology.

Harman calls his philosophy a return to objects. He defines objects as follows: ‘An object is anything that is more than its components and less than its effects’ (Harman, 2016, 218), so any unit that isn’t exhausted by description, be that by listing its constituents or by explaining what it

does. This can be the human, the animal, the mineral, the fictional, the organic, the inorganic and the temporal. (Harman, 2002). These objects are equal as objects, (this is a flat or non-hierarchical ontology,) and all relations between objects are equivalent and indeed are often objects as well. As anthropologist, filmmaker and adopter of OOO, Elizabeth Povinelli puts it, “to experience the truth of object relations, one must make all objects and their relations the same. The world must be a flat world.” (Povinelli, 2016, 109).

According to Harman, objects have previously been categorically ignored by philosophy, they have (in his terms) been either undermined or overmined. In 2012 text entitled *The Third Table*, Harman uses Sir Arthur Stanley Eddington's parable of two tables from his 1927 Gifford Lecture as the starting point to explain under and overmining and his philosophy of objects. Eddington asserts that his world, exemplified by the table he is sitting at whilst writing the Gifford Lecture, is split into two; divided between the quotidian, manifest world represented by the table he is sat at, and the world and table he knows exists because of his study of physics in which the table is a composite of electric charges. Eddington concludes his lecture by saying that the table visible through the lens of science (both literally and metaphorically speaking), is the real table. But for Harman these are just overmined or undermined caricatures of the table as he thinks both worlds ignore the real table, the first table “ruins tables by turning them into nothing but their everyday effects on us or on someone else.” (Harman, 2012, 10) Likewise, though we can imagine that we could look at the table through a quantum microscope and see the atoms that it consists of, it is more than a collection of atoms. Not only could some of these atoms be removed without altering the table but also, simply saying what something is made of, does not bring us any closer to its reality. “Eddington's second table ruins tables by disintegrating them into nothing but tiny electric charges or faint material flickerings.” (Harman 2012, 10) So finally: “Our third table emerges as something distinct from its own components and also withdraws behind all its external effects.” (Harman, 2012, 10)

There is therefore always a reality of table that withdraws from access from these two modes of address, the sociological or the scientific, and Harman states that this withdrawal from access is common to all objects. Within his metaphysics the world is split in two, a duality that occurs in all objects. There is the Real, which is the inaccessible withdrawn reality of something or someone, and the Sensual, which is very similar to Husserl’s intentional world, but applied to all objects, not just humans. This is what ‘the real’ someone or something sees and

experiences of the world. These halves are split again into units, the Real Object and the Sensual Object and the facets of these units which Harman calls Qualities, so the Real Object has Real Qualities and its Sensual Profile has Sensual Qualities. Every object has these two sides, the Sensual, which is what is encountered by others, and the Real, which is what something really is and is un-encounterable, so to speak. (Harman, 2011)

However, this cannot be universally true as some things do change and interact; objects do touch sometimes, somehow, and Harman needs to explain this within his metaphysics, and my hypothesis was that perhaps with his explanation I would find a way to touch a painting with writing, of capturing the visual with the literary.

Harman looks to the arts for inspiration. He follows Spanish philosopher Ortega y Gasset's writing on metaphor, in which he (Ortega y Gasset) holds that the metaphorical effect is microcosmic of the effect of art (Ortega y Gasset, 1914), in that both function by causing the viewer or reader to fuse with what they are encountering in the metaphor or in the artwork. This process creates a third object that is you and whatever you are looking at or reading, in Harman's words:

> Two vicariously linked real objects do form a new object, since they generate a new internal space. (Harman, 2007, 207)

This third object accounts for causality within his metaphysics, the action of the metaphor acting figuratively for other times when the withdrawn reality of things is affected by others (Harman, 2005). And this Third Object therefore is the aesthetic experience, a conclusion Harman doubled down on his 2016 book *Dante's Broken Hammer*:

> The aesthetic unit contains the object and the spectator to an equal degree, and cannot be obtained by fumigating one or the other out of existence. (Harman, 2016, 215)

If we return to the brief description of my practice I gave above and re-examine it considering this, when I encounter something that I want to paint, and as I said this could be hearing a phrase or seeing a pile of card on a table, I and this object are enclosed in a third object. To put it in Harman-esque terms: if we were to imagine myself looking at the table, I, as Real Object, am encountering the card (the Sensual Object), and because of the way this card is lain across the table, indicative of its Sensual Qualities, a painting is suggested to me.

And when I start to paint the pile of card, I am not trying to paint it realistically or make it apparent that it is card. I am not trying to paint the card so much as trying to paint the desire to try and paint the card: To capture the moment of fascination with it, when I saw it as something more than a pile of card and how it affected me. Therefore, the notion that I am actually trying to paint the object I was in when I encountered the card makes sense to me.

And, if the moment of encounter with the stimuli of a painting, is the same phenomena that makes writing about painting difficult, then therefore, and following my painting practice, it is not the artwork that should be written about. Instead I need to describe the encounter with the artwork, the moment when I become enmeshed with the sensual qualities of the painting that entrapped me. This is the third object or the singular echo.

But this leads to another question: How do we describe this Third Object? Well to return to Harman, the only way he says access to objects is possible, is via an artistic or aesthetic response (Harman 2012). According to Harman this is the unique way to approach an object, as it neither over nor undermines it. Instead it makes the object present to us through allusion.

> The world is filled primarily not with electrons or human praxis, but with ghostly objects withdrawing from all human and inhuman access, accessible only by allusion. (Harman, 2012, 12)

This Third Object then is one such object, and like all objects must be approached obliquely, through allusion, and described aesthetically. What then is an 'aesthetic response' in writing? How can we best write allusively? It is my contention that we must endorse a fictional response to the third object, i.e. a fictional response to the artwork encounter, an ekphrasis for the artwork encounter.

I understand fiction to mean that which allows the invention of the unreal, or that which didn't happen. I believe that access to this alterity is vital, the writer needs the freedom to do whatever they want in order to best capture what is singular about the third object.

I think that both speculative-fiction and science-fiction are particularly helpful and provide a cogent way to think through this. As our understanding of the third object was that it was akin to world creation, a new thing was created after all, we need the most pronounced form of

literary world-creation, i.e. Science Fiction, as a reference point. And if we return to Ortega y Gasset on metaphor, as I said, he articulates that he sees a metaphor as a microcosm of an artwork:

> I say the esthetic object and the metaphorical object are the same, or rather that metaphor is the elementary esthetic object, the beautiful cell. (Ortega y Gasset, 1914, 140)

He means that the metaphor, in causing us to think differently, performs as an artwork but on a micro-level. And we can compare this with the following by Ursula K. Le Guin:

> The artist deals with what cannot be said in words.
>
> The artist whose medium is fiction does this in words. The novelist says in words what cannot be said in words.
>
> Words can be used thus paradoxically because they have, along with a semiotic usage, a symbolic or metaphorical usage…
>
> …
>
> All fiction is metaphor. Science fiction is metaphor. What sets it apart from older forms of fiction seems to be its use of new metaphors, drawn from certain great dominants of our contemporary life - science, all the sciences, and technology, and the relativistic and historical outlook, among them. Space travel is one of these metaphors; so is an alternative society, an alternative biology; the future is another. The future, in function, is a metaphor. (Le Guin, 1969, xvi-xvii)

Artwork functions like a metaphor, so does the future in fiction, as indeed does fiction itself. Speculative Fiction is expressing what we cannot articulate with 'realism' about what our existence feels like, this is what writer Kim Stanley Robinson meant when he said "the realism of our time is science-fiction" (Robinson, 2017), at a talk I saw at CCCB: that science-fiction is closer to our everyday reality than the realism of literary fiction. Simon O. Sullivan mirrors this conclusion in this beautiful sentence about Gerhard Richter's abstracts: 'Almost as if such art is a fragment of a future world projected backwards in order to call that world into being.' (O'Sullivan, 2006, 145)

The implementation of Speculative/Science fiction as my chosen form was one of a five-pronged methodology I adopted: These prongs were Metaphor, Personal Narrative, Intimacy, Science Fiction and Abstraction. Fig. 2 shows how I represented this methodology at a workshop I ran called 'Everyone Should Write Fiction For Artworks', in which I shared my process. All of these can be thought of as different ways of approaching the third object, and I believe they can be used separately or together to write for the artwork encounter.

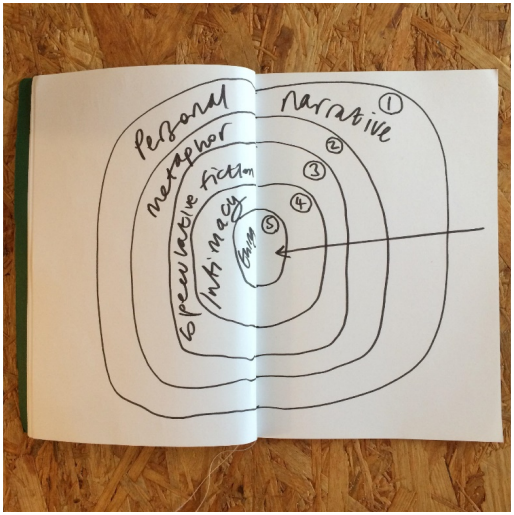


Fig. 2: Workshop methodology. Image: Author's own

But actually, the methodology I advocate is to combine these methods, to pick and choose, to write a personal narrative that describes the encounter with the artwork but to describe the artwork metaphorically, to describe it as a completely different object, to abstract the way it looks, to get close to it, to think about how it makes you feel, to think of something else, or someone else, that makes you feel like that, and then describe that instead. To invent a new language, to try and speak like the artwork.

I believe that the way to capture that which is singular about the artwork is to write something singular in itself, something that emphasises the alterity of the artwork-encounter. And fiction is the only form that gives us the freedom to do just that.

References:

Benjamin, W. (1923). *The Task of the Translator*. H. Zohn (Trans.). In *Selected Writings Volume 1: 1913 -1926* (pp. 253-263). Cambridge, MA.: Harvard University Press, 2002 edition

Collins, S. (2018). *Erasing the signs of labour under the signs of happiness: 'joy' and 'fidelity' as bromides in literary translation*. Retrieved 15 August 2018 from https://poetrysociety.org.uk/erasing-the-signs-of-labour/

Foucault, M. (1966). Las Meninas. In *The Order of Things*. London: Tavistock Publications Limited

Harman, G. (2002). *Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects*. Chicago: Open Court

Harman, G. (2005). *Guerrilla Metaphysics*. Chicago: Open Court

Harman, G. (2007). *On Vicarious Causation* in *Collapse Volume II* (pp. 171-207). March 2007

Harman, G. (2011). The Quadruple Object. Winchester: Zero Books

Harman, G. (2012). *The Third Table*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag

Harman, G. (2016). *Dante's Broken Hammer: The Ethics, Aesthetics, and Metaphysics of Love*. London: Repeater Books

Le Guin, U. K. (1969). *The Left Hand of Darkness*. London: Gollancz, 2017 Edition

O'Sullivan, S. (2005). *Art Encounters Deleuze and Guattari: Thought Beyond Representation*. London: Palgrave Macmillan

Ortega y Gasset, J. (1914). *An Essay in Esthetics by Way of a Preface*. Philip Silver (Trans.). In *Phenomenology and Art* (pp. 127-150). Toronto: W. W. Norton & Company, 1975 edition

Povinelli, E. (2016). The World is Flat and Other Super Weird Ideas. In K. Behar (Ed.), *Object-Oriented Feminism* (pp. 107-121). Minneapolis: University of Minnesota Press

Sessió 2

Voces de lo inaudible. El ángel rojo ‘del más alto silencio’: G. Scelsi, L. Nono, T. Hosokawa, J. M. Sánchez-Verdú

Antoni Gonzalo Carbó
Universitat de Barcelona

Resumen: El presente ensayo analiza la relevancia del mundo intermedio y la figura del ángel como “hermeneuta del silencio divino”, como intermediario entre lo inteligible y lo sensible, en la obra de cuatro compositores contemporáneos: Giacinto Scelsi, Luigi Nono, Toshio Hosokawa y José María Sánchez-Verdú.

Palabras clave: música clásica contemporánea, silencio, mundos imaginales, angelofanía, imaginación sonora.

Resum: Aquest assaig analitza la rellevància del món intermedi i la figura de l’àngel com a “hermeneuta del silenci diví”, com a intermediari entre l’intel·ligibilitat i la sensibilitat, en l’obra de quatre compositors contemporanis: Giacinto Scelsi, Luigi Nono, Toshio Hosokawa i José María Sánchez-Verdú.

Paraules clau: música clàssica contemporània, silenci, mons imaginals, angelofania, imaginació sonora.

Abstract: This essay analyzes the relevance of the intermediate world and the figure of the Angel as “hermeneut of the divine silence”, as an intermediary between the intelligible and the sensible, in the work of four contemporary composers: Giacinto Scelsi, Luigi Nono, Toshio Hosokawa and José María Sánchez-Verdú.

Keywords: contemporary classical music, silence, imaginal worlds, angelophany, sound imagination.

Voces de lo inaudible. El ángel rojo 'del más alto silencio': G. Scelsi, L. Nono, T. Hosokawa, J. M. Sánchez-Verdú

El punto de partida son dos poemas de René Char, a partir de los cuales nos preguntamos por la presencia del ángel como hermeneuta del silencio divino en la gnosis –Suhrawardī (*El arcángel teñido de púrpura* [*ʿAql-i surḫ*], *El rumor de las alas de Gabriel* [*Āwāz-i parr-i Ǧibrāʾīl*]); Swedenborg ("*in Veste splendente purpurea*")–, en la literatura –el ángel púrpura de Balzac, Baudelaire, Mallarmé y Rimbaud–, en las artes visuales –James Lee Byars (*The Angel*, *Red Angel of Marseille*…, 1989-93, instalaciones con esferas de cristal de Murano de color púrpura distribuidas en el suelo siguiendo el dibujo de un ángel); David Lynch (el ángel con fondo de cortinas púrpuras de la *Red Room* de *Twin Peaks: fuego camina conmigo*, 1992, y su doble adicional, el teatro Silencio de *Mulholland Drive*, 2001); Bill Viola (el *ángel rojo* de *Five Angels for the Millenium*, 2001)—así como en la música contemporánea —el *ángel* como intermediario entre lo visible y lo invisible, entre lo audible y lo inaudible, en los escritos de Giacinto Scelsi (*Les anges sont ailleurs*), en la atención de Luigi Nono por el *mundus imaginalis*, "mundo en el que se corporifican los espíritus y se espiritualizan los cuerpos", en el acercamiento de Toshio Hosokawa a la angelología de la mística judía (*Drei Engel-Lieder*, 2014), y en el interés de José María Sánchez-Verdú por el mundo imaginal del esoterismo islámico y el *barzaḫ*, intervalo que se extiende entre lo inteligible y lo sensible (*Barzaj* [*String Quartet Nr. 10*], 2014-15). Así lo expresa el compositor de La Spezia en uno de sus poemas: "Recuerdo / que tenía una pintura / con un ángel músico en la tierra. / ¿Ellos también / envían sonidos / a los humanos? / los ángeles están en otra parte." (Scelsi, 2009, 279; cf. 2006b, 130).

Pero frente al ángel de la apertura de la visión roja o púrpura, está "el Ángel como 'hermeneuta del silencio divino', es decir, como anunciación y epifanía de la trascendencia divina impenetrable e incomunicable" (Corbin, 1995a, 68), "silencio iniciático" (ib., 196) que es el que el artista italiano Claudio Parmiggiani parece evocarnos en su obra *Angelo* (1995). Esta obra, consistente en un paralelepípedo rectangular de plexiglás vacío, que solo incluye en su interior la *huella* del ángel por medio de unos zapatos cubiertos de arcilla, nos recuerda cuán utópica es la dimensión del Ángel, *tópos* carente de toda determinación concreta, pues "*les anges sont ailleurs*" (Scelsi, 2006a), en el "país del *no-dónde*" (per. *nā-kuǧā-ābād*, ár. *bi-lā-makān*), el mundo espiritual, el mundo "interior" que es "exterior" a este mundo, de la gnosis persa (Suhrawardī, ʿAṭṭār, Rūmī), en el *Nirgends* ("En ningún sitio", lugar sin lugar) rilkeano. "Una vez yaceré en ningún lugar (*Nirgend*) / junto a un ángel en algún lugar (*irgend*)", escribe Paul Klee en un poema de 1914 (Klee, 2019, 259).

El ángel es el "enviado" (heb. *mal'āḵ*) de lo invisible, el habitante del entredós, del "mundo intermedio" mediador, mundo de las imágenes (ár. *'ālam al-miṯāl*) de la espiritualidad islámica y "mundo intermedio" (heb. *'ōlām ha-emṣā'ī*), "mundo de las imágenes" (*'ōlām ha-demut*) de la mística judía. En el contexto de la música contemporánea, todo ello queda ejemplificado en la presencia constante del ángel en la poesía de Scelsi, en la relevancia del *mundus imaginalis* en la música última de Nono, en el ángel de la mística judía de Hosokawa (*Drei Engel-Lieder*, 2014), en el "istmo" (*barzaḫ*) mediador entre lo inteligible y lo sensible de la gnosis islámica, visualizado por Sánchez-Verdú de color rojo (*Memoria del rojo*, 2018, para orquesta). Es el color "rubí reverberante" que Pablo Palazuelo, artista visual referente para el compositor algecireño, descubre en la alquimia ("con su bella túnica roja"), en el entredós de la aurora y el crepúsculo purpúreos de los relatos místicos de Šihāb al-Dīn Yaḥyā Suhrawardī (m. 587/1191) y en el firmamento imaginal de las auroras arreboladas rojizas del asimismo gran maestro sufí persa Rūzbihān Baqlī Šīrāzī (m. 606/1209).

Stimmen, *Stille*, *Verstummen*: voces, silencio, enmudecer. Se trata de oír desde lo invisible "la Forma imaginal del sonido" (Henry Corbin), "*un son d'ailleurs*" (Giacinto Scelsi), el "*canto sospeso*" (Luigi Nono), las "polifonías suspendidas" (Massimo Cacciari).

En los mencionados poemas de *Hojas de Hipnos* de René Char leemos:

> (Ángel: aquello que, en el interior del hombre, se mantiene apartado del compromiso religioso, la palabra del más alto silencio […]. Conoce la sangre, ignora lo celeste. Ángel: la vela que se inclina al norte del corazón.)
>
> Las palabras que van cayendo de su terrestre silueta de ángel rojo son palabras esenciales, palabras que auxilian inmediatamente.
>
> (Char, 2005, 153, 227)

Este ángel "del más alto silencio" del poeta, nos evoca inmediatamente el ángel como "hermeneuta del silencio divino" de los relatos visionarios de los grandes místicos persas: Avicena, Suhrawardī, Rūzbihān (Corbin, 1978, 15-79). Así, en la filosofía neoplatónica de Suhrawardī, en concreto en su relato en persa titulado *'Aql-i surḫ* (*El intelecto rojo*), la *luz púrpura* es el color del ángel Gabriel o Espíritu Santo, "hermeneuta para el ser humano del mundo arcangélico superior, mundo que, por estar más allá de los límites del hombre, no le ofrecerá más que un

eterno silencio" (Corbin, 1995b, 27; Suhrawardī, 1976, 221-264). La alusión al color rojo púrpura (*surḫ*) se refiere al color del alba y del crepúsculo, mezcla de la luz y la noche, del blanco y el negro, simbolizado por las "dos alas" de Gabriel, una luminosa y otra entenebrecida. Según el relato de Suhrawardī, en el origen del Creador (el *prōtóktistos*, el "Primer-Creado"), se halla el misterio del color rojo púrpura que reviste su aparición: la de un ser de pura Luz cuya tiniebla del mundo creatural atenúa el resplandor en el púrpura del crepúsculo. Así pues, en la sabiduría iluminativa de Suhrawardī, el color rojo, como transmutación del alma, es el horizonte intermedio (de "un efecto rojizo") entre el negro del "pozo oscuro" de este mundo y el blanco del cielo de los seres de Luz (Corbin, 1995b, 27-28).

Durante el *samā'*, el concierto espiritual, el oratorio, Suhrawardī afirma:

> El alma priva al oído musical [exterior] de su función auditiva, y ella escucha directamente por sí misma. Es entonces cuando ella escucha en el otro mundo, pues tener la percepción auditiva [interior] del otro mundo ya no es asunto del oído musical.
>
> (Suhrawardī, 1976, 404, 411 n. 31)

Lo cual quiere decir que la música que se escucha en ese estado no guarda el menor parecido con la música corriente. En esta línea, Luigi Nono toma como referencia "la Forma imaginal del sonido" y "la discreta resonancia de las voces de sus Ángeles" (Corbin, 1996, 157), el oratorio interior, el sonido tal como existe en estado puro en el *mundus imaginalis* (*'ālam al-miṯāl*) (Nono, 2007, 26, 573).

Siguiendo con esta idea del silencio metafísico, pero ahora en el contexto de la tradición judía, la observación más sorprendente con respecto a la estructura física del mundo celestial en la literatura de los *Hēyḵālōt* ("palacios") es que, en el viaje al cielo del *yōrĕd Merkāḇāh* (lit. aquel que "desciende" a la *Merkāḇāh*, la "carroza divina"), la ascensión del místico a través de los siete palacios divinos hasta llegar al Trono de Dios, el séptimo *heḵal* ("palacio"), *'Areḇōt*, la meta deseada de la mística de la *Merkāḇāh*, no es solo un cielo abierto, sino que está compuesto de *ḥadārīm* (singular: *ḥeder*), literalmente "habitaciones", "apartamentos" o "cámaras" (Schäfer, 2004, 272). El comienzo mismo de *Hēyḵālōt Rabbatī* en todos los manuscritos, después de referirse a los cantos de alabanza divina, que deben ser cantados por el místico que completa con éxito la *Merkāḇāh*, menciona a los ángeles que escoltan al místico a las "cámaras del palacio de *'Areḇōt raqia'*" (*ḥadre*

heḵal 'areḇōt raqia'), donde lo colocan en el lado derecho del Trono de la Gloria (*kisse' ha-kaḇōd*) (§ 81). Allí, en el séptimo cielo, Dios habita "en las cámaras del palacio del silencio" (*be-ḥadre heḵal dĕmāmāh*). Estas y otras frases similares son muy frecuentes en la literatura de los *Hēyḵālōt* (Schäfer, 1986, 1988). La travesía de los siete palacios celestiales conduce, después de una serie de peripecias, al silencio de la contemplación. Los ángeles de *Hēyḵālōt Zūṭartī*, basándonos en los fragmentos de la Genizāh de El Cairo (Schäfer, 1995, 77): "Si rezan, | rezan con las (alas) exteriores | y guardan silencio con las interiores". En otro pasaje de *Hēyḵālōt Zūṭartī* se dice: "Un Ser viviente (*ḥayāh*) se eleva sobre los serafines y desciende sobre el tabernáculo del joven (*na'ar*) cuyo nombre es Meṭaṭrōn, el príncipe de los ángeles por excelencia, y habla en voz alta, una voz de puro silencio: "¡El Trono de la Gloria está brillando!" "De repente los ángeles se callan" (Schäfer, 1981, § 390, 164). Meṭaṭrōn, el Príncipe de la Faz, el Príncipe supremo, es retratado en este relato no solo como un sirviente (*'eḇed*) en el tabernáculo celestial de luz (*miškān*) o el Sumo Sacerdote celestial, sino también como el líder de la liturgia celestial. Así, en *Sēfer Haqqōmāh* 155-64 leemos:

> Y (los) ángeles que están con él vienen y rodean el Trono de la Gloria. Están de un lado y las criaturas (celestiales) están del otro lado, y la *Šĕḵīnāh* está en el Trono de la Gloria en el centro. Y una criatura sube sobre los serafines y desciende sobre el tabernáculo del joven cuyo nombre es Meṭaṭrōn y dice con una gran voz, una fina voz de silencio: "¡El Trono de la Gloria está brillando!" Inmediatamente, los ángeles se callan y los *'irīn* y los *qadišīn* restan en silencio.
>
> (Cohen, 1985, 162-164)

Dummī'ēl ("silencio divino", "imagen divina") y Qaṣpī'ēl ("ira de Dios") son los guardianes del Trono en la entrada del sexto palacio. Dummī'ēl calla y por eso es similar a Dios (*Hēyḵālōt Rabbatī*, § 230; cf. Schäfer, 1988, 96s.). El nombre del príncipe Dummī'ēl, que significa "Dios es mi silencio" (Davila, 2013, 117), deriva de DWM/DMM = "guardar silencio" (cf. *Sēfer ha-Rāzīm*, el segundo firmamento, línea 91; *3 Enoc* 26:12, manuscrito F; *Hēyḵālōt Rabbatī* 20:6). En los tratados de la época gaónica, en concreto en el *Sēder Rabbā' dī Bĕrēšīt*, 46, se dice: "Ellas [las *ḥayyōt*, criaturas sagradas silenciosas (*ḥasōt*) que llevan el Trono de la Gloria, y cuyo canto se menciona ya en la literatura apocalíptica] comienzan el cántico en santidad, en pureza, con una voz de silencio sutil; pues se dice (1 Reyes 19:12): *Y vino tras el viento* […] *la voz de*

susurro sutil" (Sed, 1981, 104). Asimismo, dentro de la tradición cristiana, el Pseudo Dionisio Areopagita, autor neoplatónico del siglo v, en su *De divinis nominibus* (4:22) sostiene que el ángel es la imagen visible del "silencio inaccesible".

Una forma de oración silenciosa –*qôl dĕmāmāt 'ĕlōhîm* (la 'voz [el sonido] de un silencio divino'), *qôl dĕmāmāt šeqet* ('sonido de silenciosa quietud')–, unas locuciones probablemente basadas en la expresión *qôl dĕmāmāh daqqāh* ('silencioso y suave susurro', 1 Re 19:12), "la Voz de suave (sutil) silencio" que no es audible (Wolfson, 2008), ya están asociadas en algunos fragmentos de Qumrán (4Q405 19, 1. 7) con el discurso angelical (Newsom, 1985, 313; Allison, 1988, 194-195; Knohl, 1996, 24; Davila, 2000, 142, 145, 147-148; Lieber, 2004, 51-58; Schäfer, 2006; 51-53, 2009, 136-139). Se trata de los *Cánticos del Sacrificio Sabático* (*širōt 'olāt ha-šabbāt*, frag. 20-21-22), texto litúrgico que refleja el "culto del corazón" que era habitual entre los sectarios. En concreto, en el duodécimo cántico se describe la manifestación de la Gloria sobre la *Merkāḇāh*:

> Los querubines se postran ante él [Dios del conocimiento], y bendicen cuando se alzan. Se oye la voz de un silencio divino, [8] y hay un tumulto de júbilo al alzarse sus alas, la 'voz de un silencio divino' (*qôl dĕmāmāt 'ĕlōhîm*). […] Alrededor de ellos, la apariencia de una corriente de fuego 'semejante al electro' (*bi-demut ḥašmal*), y una sustancia [11] radiante 'con colores gloriosos' (*be-ruqmat kaḇōd*), maravillosamente mezclados, brillantemente unidos. Los espíritus de los dioses vivientes se mueven continuamente con la gloria de los carros [12] maravillosos. Y [hay] una 'voz silenciosa de bendición' (*qôl dĕmāmāt bereḵ*) en el tumulto de su movimiento, y alaban al santo en el retorno a sus caminos. […] [13] […] La voz de regocijo gozoso se calla (*qôl gilōt rinnāh hišqīt*) y hay una bendición silenciosa de los dioses (*dĕmāmā*[*t*] *bereḵ 'ĕlōhîm*) […]
>
> (Newsom, 1985, 303; García Martínez, 1992, 445)

Una rica descripción del culto celestial, con sus numerosos participantes angélicos, forma el centro de las detalladas presentaciones del texto, en el que las visiones de Ezequiel 1 y 10 fueron fuentes destacadas de inspiración bíblica para el imaginario del carro usado para el Trono de Dios. Allison (1988, 194) cita varios textos en los que la respuesta apropiada a Dios es el silencio (Is 41:1; Hab 2:20; Zac 2:13; Ap 8:1; *b. Bĕrāḵōt* 58a; *Éxodo Rabbāh*, Yitrō 29:9). Por

su parte, Sommer (1999, 441-444) discute la expresión *qôl dĕmāmāh daqqāh*, que traduce como el "silencio absoluto" (*dĕmāmāh daqqāh*), mientras que para Knohl (1996): "no es un silencio absoluto sino una voz muy baja: 'una voz baja y silenciosa'. Por lo tanto, debemos concluir que los ángeles no callan sino que cantan en voz baja" (25). En las exégesis midráshica y cabalística de la teofanía sinaítica se emplea la expresión *qôl dĕmāmāh daqqāh*, "voz de silencio excavado", que no es un mero silencio, sino un silencio casi vaciado, y que solo de esta manera puede llegar a hablar (1 Re 19:12), un liviano silencio absoluto, que alude al "sonido de silencio", la voz de Dios que es inaudible (Levine, 1993, 101-102). "La Gran Voz", la "Voz inaudible", "Voz que guarda el silencio", "Voz sutil interior" (*qôl ha-daq ha-penimî*), es un símbolo frecuente de la *sĕfīrāh Bīnāh* (inteligencia, discernimiento) en los escritos de Rabí Moisés de León (Mošeh ben Šem Ṭoḇ de León, m. 1305) y el *Sēfer ha-Zohār*, el *magnum opus* de la Cábala judía castellana del siglo XIII (*Zohār* 2:81b, 3:30a). La "Voz" es silenciosa porque, aunque constituye un primer nivel de manifestación tangible del principio inefable, aún no se ha externalizado lo suficiente: solo se puede saber qué es y quién es, pero no lo que ella es. Ella solo expresa el silencio de los grados que la preceden. Porque, en verdad, la Voz sutil interna no se escucha de ninguna manera afuera. Lo que implica la locución bíblica *qôl dĕmāmāh daqqāh* es que el atributo divino al que se refiere es el silencio que no se escucha en el exterior y, en consecuencia, se debe cerrar la boca y permanecer en silencio con respecto a él. Sin embargo, el oído atento prestará atención al doble silencio en la señal del murmullo, hablando en silencio al hablar en silencio sobre el discurso del silencio que es el silencio del habla.

Honoré de Balzac, en su novela *Serafita* –toda ella impregnada de la angelología de Swedenborg, esta última posiblemente influida a su vez por la Cábala–, relato visionario que tan desvelador fue para Skriabin y Schönberg –véase la presencia del arcángel Gabriel al comienzo de la cantata *La escala de Jacob* y la referencia al "cielo de Swedenborg (descrito en *Serafita* de Balzac)" en su artículo sobre el arte de los doce tonos–, ya había contemplado la figura del ángel como hermeneuta del silencio divino: "Y se hizo un gran silencio, tras el increíble impacto que aquella exclamación causó en las almas de Wilfrido y de Minna. Era como el primer compás de una música celeste" (Balzac, 1971, 179).

En el *Zohār* 1:98b-99a, *Sitrēy Tōrāh*, se dice: "El color rojo está [representado] por Gabriel, en el lado izquierdo". Es el ángel púrpura de escritores de raíces gnósticas como Swedenborg y Balzac: "*ab Oriente Caeli venit, in Veste splendente purpurea*", donde la púrpura significa el bien celestial (Swedenborg, 2002, 334); "El ángel de oriente, vestido de

púrpura, y el ángel del mediodía, de jacinto, llegaron como un soplo y se confundieron: uno era el ángel del amor y el otro el ángel de la sabiduría" (Balzac, 1971, 86). Es, asimismo, el ángel purpúreo de poetas-videntes como Baudelaire y Mallarmé (Baudelaire, 2003, 355; Mallarmé, 1998, 49, 51). A ellos se suma Rimbaud, quien se creyó profeta, mensajero del más allá –"*Moi! moi qui me suis dit mage ou ange*"–, que quería "inspeccionar lo invisible y escuchar lo inaudito", y que tiene una visión en la cual lo purpúreo va vinculado al ángel (Rimbaud, 2016, 1151, 1153).

En el año 2012, el Concertgebouw Brugge de Brujas le encargó un mural al pintor Luc Tuymans, obra que tituló *Angel*. El mural fue creado en un pasillo lateral de la sala en forma de atrio, conocido como "la catedral" por su arquitecto y bautizada como "la Sala del Ángel" después de la finalización del mural. El Concertgebouw encargó varias obras para explotar la acústica etérea del elevado espacio. *Drei Engel-Lieder* de Hosokawa fue la primera pieza compuesta para "la Sala del Ángel", escrita durante la residencia del compositor en 2014. Con la obra se incluye esta nota del programa:

> Existen ángeles entre este mundo y un mundo más allá de este mundo que no se puede ver. Son los mensajeros que nos permiten ver el otro mundo. En los últimos años, me he interesado por el chamanismo y he compuesto música donde los músicos asumen el papel de chamanes que nos permiten ver el mundo más allá de este mundo a través del uso del sonido. En este trabajo, la soprano desempeña el papel de un ángel y un chamán (*miko*). Los textos que he elegido son de una poetisa judía alemana, Else Lasker-Schüler, y un filósofo y crítico judío de religión, Gershom Scholem.
>
> (Hosokawa: Drei Engel-Lieder "Three Angel Songs", 16 de julio de 2016)

Estas palabras de Toshio Hosokawa van en la línea de la particular perspectiva del profesor James R. Davila, que contempla el viaje al cielo y el conjuro mágico-teúrgico del *yōrĕd Merkāḇāh* comparables al del chamán (Davila, 2001). Según la tradición cabalista, cuando un hombre recibe una palabra de arriba, es decir, descifra signos como palabras dirigidas a él desde arriba, se encuentra con un ángel. El ángel se dice en hebreo *mal'āḵ*, que significa "enviado", "mensajero de Dios" (*mal'āḵ hā-'ĕlōhîm*). Todo lo que el hombre percibe y siente como un mensaje de los mundos superiores es un ángel. Todo lo que el hombre aborda

como un mensaje en la parte superior también tiene el estado de ángel. La Cábala comienza con una forma especial de estar en el mundo. Aunque se une en su enfoque racional y místico, su origen radica en esta actitud muy particular que consiste en: –escuchar lo inaudito, –ver lo invisible, –sentir lo inmaterial. En hebreo, el acróstico con las iniciales de cinco ángeles –'Urī'ēl, el ángel de la luz; Rafa'ēl, el ángel de la curación; Gabrī'ēl, el ángel de la fuerza o la virilidad; Mika'ēl, el ángel que acerca a Dios, y Nurī'ēl, el ángel de fuego–, forma la palabra '[*'alef*]-R-G-M-N (*'argāmān*), que designa el color púrpura. *Tif'eret* (Belleza), la sexta *sĕfīrāh*, es el Rey, el Uno Santo Bendito; así el púrpura real es también Su color; cf. *Zohār* 2:135a; 3:141b (*Idra' Rabbā'*). El término *'argāmān* hace alusión a los cuatro campos de la *Šĕḵīnāh* (Presencia divina) que proceden de ella. Cf. *'Ōr yāqār terūmāh* [12, 120-122] y *Ketem Paz*, sobre este pasaje y su acróstico ARGMN, el púrpura. *Tif'eret* posee el *color púrpura*, que es la unión de los cinco colores fundamentales, lo que corresponde al misterio de 'Urī'ēl, Rafa'ēl, Gabrī'ēl, Mika'ēl y Nurī'ēl.

Por medio de este acróstico, el silencio del *'alef* inicial inaudible y el color púrpura quedan aquí estrechamente vinculados. Moisés de León desarrolla también una relación cromática asignada a los ángeles superiores de arriba, sobre los cuales la "Elevación" (la *Šĕḵīnāh*) se levanta, los que perpetuamente la alzan hacia el Rey Superior. Son los cuatro ángeles que La levantan y en quienes el Corazón (Dios) se deleita. Sin embargo, aunque esta "ofrenda" es llevada por ellos arriba, ha se ser llevada hacia abajo, a la tierra, para que la tomen los hijos de Israel:

> En "rojo púrpura" (*'argāmān*) oro y plata se funden: Mika'ēl y Gabrī'ēl son entrelazados el uno con el otro, y de eso está escrito: "Él hace paz entre los moradores en lo alto" (Job 25:2). Estando los dos unidos entre sí, se vuelven un cuerpo. También arriba hay carmesí, contenido en 'Urī'ēl, como el primero, para combinar azul púrpura y rojo púrpura. Esto en cuanto al misterio de los siete pilares, es decir, los siete ángeles simbolizados por los siete colores de arriba que se hallan contenidos en los siete que están abajo.
>
> (*Zohar*, 1977-78, vol. 4, 21-22)

El Ángel es el hermeneuta del silencio divino, de los mundos superiores, que pasa sin descanso de lo visible a lo invisible, testimonio e icono de lo invisible. El Ángel testimonia el misterio en tanto que misterio, transmite lo invisible en tanto que invisible, pero no lo "traiciona" por los

sentidos. Es espejo, ciertamente, pero "de la pureza, del silencio y del misterio de Dios" (Eckhart, *Ecce ego mitto angelum meum*). En el Ángel islámico Corbin ve esta misma figura, a la que Rilke hace alusión en la *Carta a Witold von Hulewicz* consagrada a la interpretación de las *Elegías de Duino*: "esa íntima y permanente transustanciación de lo visible en invisible" que aparece para Rilke ya "perfecta" en el Ángel (Rilke, 1994a, 22). Así es como hay que interpretar la presencia enigmática del ángel en *Twin Peaks: fuego camina conmigo*: "Lynch practica la interpenetración de lo visible y de lo invisible" (Jousse, 2010, 73). El ángel sobre fondo purpúreo con el que se cierra este filme, tiene su doble complementario en una de las secuencias más memorables del cine de Lynch, la del teatro "Silencio", situado en ninguna parte y si acaso en un lugar recóndito y secreto de Los Ángeles. En el teatro, una mujer con pelo azul, que habíamos visto que asistía al número de *playback* desde un palco privado, vuelve a decir la que es la última palabra de la película, como una especie de pórtico ante el misterio: "Silencio" (Chion, 2003, 327). Es el silencio de lo absoluto de la secuencia final de *Mulholland Drive* (2001): "El canto cristaliza una suerte de conmoción erótica que remite a la metafísica, ya que la voz parece venir de un más allá absoluto" (Jousse, 2010, 88). El propio realizador así lo confirma:

> Dicen que en la trascendencia, en el campo unificado, hay un silencio infinito junto con un dinamismo infinito. Estos dos opuestos coexisten. […] Entonces, el silencio es esta base sobre la cual todos estos sonidos y otras cosas se unen. […]
>
> […] El silencio interior.
>
> (Souza, 2017)

El silencio es una idea clave en la música de nuestros compositores. "*Cherche un son d'ailleurs*" (Giacinto Scelsi, a Joëlle Léandre). Luigi Nono sitúa el silencio o lo inaudible en el centro de la música: "lo desconocido, inaudible o invisible [que] nos ilumina" (Nono, 2007, 526, 568). "Escucha-Silencio-Posible", fórmula que según Cacciari resume los diez últimos años de la obra de Nono. El proyecto musical del compositor veneciano: dar forma al sonido interior, hacer posible una "nueva escucha" (*nuevo ascolto*), "otras escuchas" (*altri ascolti*): "¡Escuchar aquello que no se puede escuchar!…" (Rodeiro, 1996, 95, 104-105). "Lo inaudible por fin entregado a la escucha", concluye Nono (ib., 112-113). "El silencio es tan importante como el sonido mismo", ultima Hosokawa (2012). De la voz sutil, que es "el sonido del silencio" (*qôl dĕmāmāh*), de la mística judía, a los versos de la "Primera Elegía"

(vv. 57-59) de Rilke –un mismo silencio absoluto: "[…] de Dios / la voz (*die Stimme*) […]. Pero escucha lo que sopla, / la noticia ininterrumpida, que se forma de silencio (*Stille*)" (Rilke, 1994a, 31). Elías escucha el sonido del silencio, y el texto concluye: "y he aquí que la voz vino sobre él" (v. 13). Entre sus *Nuevos poemas*, Rilke dedica uno a la "Consolación de Elías" [*Tröstung des Elia*], donde el susurro bíblico (1 Re 19:12) también parece estar evocado en la línea: "*der ihn im sanften Sausen seines Blutes*" ['que, en el murmullo suave de su sangre'] (Rilke, 1994b, 37). Para concluir, podemos citar unas líneas de uno de los *Poemas franceses* de Rilke, en el cual el poeta religa la figura del ángel con el silencio: "Mi corazón hace cantar esta velada / a unos ángeles que han recordado… / Una voz, casi mía, tentada / por un silencio desmesurado" (Rilke, 1994c, 11).

Referencias:

Allison, Jr., D. C. (1988). The Silence of Angels: Reflections on the Songs of the Sabbath Sacrifice. *Revue de Qumrân*, 13(1/4), 189-197

Balzac, H. de. (1971). *Serafita*. Barcelona: Iberia

Baudelaire, Ch. (2003). *Obra poética completa*. Tres Cantos: Akal

Cohen, M. S. (1985). *The Shi'ur Qomah: Texts and Recensions*. Tubinga: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck)

Corbin, H. (1978). Nécessité de l'angélologie. En *L'Ange et l'homme* (15-79). París: Albin Michel

Corbin, H. (1995a). *Avicena y el relato visionario. Estudio sobre el ciclo de los relatos avicenianos*. Barcelona: Paidós

Corbin, H. (1995b). *El hombre y su ángel. Iniciación y caballería espiritual*. Barcelona: Destino

Corbin, H. (1996). *Cuerpo espiritual y Tierra celeste. Del Irán mazdeísta al Irán chiíta*. Madrid: Siruela

Char, R. (2005). *Poesía esencial. Furor y misterio; Los matinales; Aromas cazadores*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores

Chion, M. (2003). *David Lynch*. Barcelona: Paidós

Davila, J. R. (2000). *Liturgical Works*. Grand Rapids, MI: William B. Eerdmans

Davila, J. R. (2001). *Descenders to the Chariot. The People behind the Hekhalot Literature*. Leiden, Boston, Colonia: Brill

Davila, J. R. (2013). *Hekhalot Literature in Translation. Major Texts of Merkavah Mysticism*. Leiden, Boston: Brill

García Martínez, F. (Ed. y trad.). (1992). *Textos de Qumrán*. Madrid: Trotta

Hosokawa, T. (2012). *Stille und Klang, Schatten und Licht. Gespräche mit Walter-Wolfgang Sparrer*. Hofheim am Taunus: Wolke

Hosokawa: Drei Engel-Lieder "Three Angel Songs". (16 de julio de 2016). n/a. Putney, VT: Yellow Barn. Recuperado de https://www.yellowbarn.org

Jousse, T. (2010). *David Lynch*. París: Cahiers du cinéma

Klee, P. (2019). *Casi todos los poemas*. Benalmádena, Málaga: EDA Libros

Knohl, I. (1996). Between Voice and Silence: The Relationship between Prayer and Temple Cult. *Journal of Biblical Literature*, 115(1), 17-30

Levine, B. A. (1993). Silence, Sound, and the Phenomenology of Mourning in Biblical Israel. *Journal of the Ancient Near Eastern Society*, 22(1), 89-106

Lieber, A. (2004). Voice and Vision: Song as a Vehicle for Ecstatic Experience in *Songs of the Sabbath Sacrifice*. En C. A. Evans (Ed.), *Of Scribes and Sages: Early Jewish Interpretation and Transmission of Scripture* (vol. 2, pp. 51-58). 2 vols. Londres, Nueva York: T & T Clark International

Mallarmé, S. (1998). *Stéphane Mallarmé en castellano II: Poesías* seguido de *Otras poesías* / *Anécdotas o poemas* / *Igitur* / *Una jugada de dados*. Lima: Pontificia Universidad Católica de Perú

Newsom, C. (1985). *Songs of the Sabbath Sacrifice*. A Critical Edition. Atlanta: Scholars Press

Nono, L. (2007). *Écrits*. Ginebra : Contrechamps

Rilke, R. M. (1994a). *Elegías de Duino*. Barcelona: Lumen

Rilke, R. M. (1994b). *Nuevos poemas II (La otra parte de los Nuevos poemas)*. Madrid: Hiperión

Rilke, R. M. (1994c). *Poemas franceses*. Valencia: Pre-Textos

Rimbaud, A. (2016). *Obra completa bilingüe*. Vilaür (Girona): Atalanta

Rodeiro, M. (Dir.). (1996). *Luigi Nono. Caminante ejemplar*. [Santiago de Compostela]: Centro Galego de Arte Contemporánea, Xunta de Galicia. Consellería de Cultura e Comunicación Social

Scelsi, G. (2006a). *Les anges sont ailleurs*. Arlés: Actes Sud

Scelsi, G. (2006b). *L'Homme du son*. Arlés: Actes Sud

Scelsi, G. (2009). *Il Sogno 101*. Arlés: Actes Sud

Schäfer, P. (Ed.). (1981). *Synopse zur Hekhalot-Literatur*. Tubinga: J.C.B. Mohr

Schäfer, P. (Ed.). (1986, 1988). *Konkordanz zur Hekhalot-Literatur*. 2 vols. Tubinga: J.C.B. Mohr

Schäfer, P. (1988). *Hekhalot-Studien*. Tubinga: J.C.B. Mohr

Schäfer, P. (1995). *El Dios escondido y revelado*. Madrid: Caparrós

Schäfer, P. (2004). In Heaven as It Is in Hell: The Cosmology of *Seder Rabbah di-Bereshit*. En R. S. Boustan & A. Y. Reed. (Eds.), *Heavenly Realms and Earthly Realities in Late Antique Religions* (pp. 233-274). Cambridge, Nueva York: Cambridge University Press

Schäfer, P. (2006). Communion with the Angels: Qumran and the Origins of Jewish Mysticism. En P. Schäfer (Ed.), *Wege mystischer Gotteserfahrung: Judentum, Christentum und Islam = Mystical Approaches to God: Judaism, Christianity, and Islam* (pp. 37-66). Múnich: R. Oldenbourg

Schäfer, P. (2009). *The Origins of Jewish Mysticism*. Tubinga: Mohr Siebeck

Sed, N. (1981). *La mystique cosmologique juive*. París, Berlín, Nueva York: École des Hautes Études en Sciences Sociales, Mouton

Sommer, B. D. (1999). Revelation at Sinai in the Hebrew Bible and in Jewish Theology. *Journal of Religion*, 79(3), 422-451

Souza, N. de (2017). David Lynch in conversation with Noel de Souza. Nueva Delhi: *Open*, 28 de junio de 2017. Recuperado de http://www.openthemagazine.com

Suhrawardī, Š. (1976). *L'Archange empourpré. Quinze traités et récits mystiques*. [S.l.]: Fayard

Swedenborg, E. (2002). *Del Cielo y del Infierno*. Madrid: Siruela

Wolfson, E. R. (2008). Murmuring Secrets: Eroticism and Esotericism in Medieval Kabbalah. En W. J. Hanegraaff & J. J. Kripal. (Eds.), *Hidden Intercourse. Eros and Sexuality in the History of Western Esotericism* (65-110). Leiden: Brill

(*El*) *Zohar*. (1977-78). Trad. al cast. e intr. de L. Dujovne. 5 vols. Buenos Aires: Sigal

Zohār. (1984). Ed. de R. Margaliot. 6.ª ed. 3 vols. Jerusalén: Mosad ha-Rab Kook

Upcycling as research: Una metodologia per a la investigació d'estratègies per a la sostenibilitat del disseny tèxtil i de moda

Clara Mallart Lacruz
Doctoranda a EINA - Universitat Autònoma de Barcelona, Departament de Filosofia, Estètica i Teoria de les Arts

Resum: Aquesta comunicació presenta la metodologia utilitzada per dur a terme un projecte d'investigació que parteix dels reptes que planteja la sostenibilitat tèxtil per a crear un sistema de la moda ambientalment i socialment segur. Prenent l'*upcycling* com a pràctica transformadora, s'investiga com transitar cap a sistemes del vestit que parteixin de bases decreixentistes vinculades a la sobirania. Pot l'*upcycling* ser un agent de canvi capaç de transformar un sistema que està arribant a col·lapsar el planeta? Quines estratègies reactives i proactives vinculades a l'ecodisseny, al disseny circular o al disseny per a la ciclabilitat poden combinar-se per traçar alternatives al sistema del vestit actual? La combinació de metodologies de recerca provinents de diverses disciplines ha creat una metodologia per investigar, a través de l'*upcycling*, les preguntes plantejades. En aquesta comunicació s'explica el procés i l'estructura de la recerca on ha estat aplicada.

Resumen: Esta comunicación presenta la metodología utilizada para llevar a cabo un proyecto de investigación que parte de los retos que plantea la sostenibilidad textil para crear un sistema de la moda ambiental y socialmente seguro. Tomando el *upcycling* como práctica transformadora, se investiga cómo transitar hacia sistemas del vestido que partan de bases decrecentistas vinculadas a la soberanía. ¿Puede el *upcycling* ser un agente de cambio capaz de transformar un sistema que está llegando al colapso del planeta? ¿Qué estrategias reactivas y proactivas vinculadas al ecodiseño, el diseño circular o el diseño para la ciclabilidad pueden combinarse para trazar alternativas al sistema del vestido actual? La combinación de metodologías de investigación

procedentes de diversas disciplinas ha creado una metodología para investigar, a través del *upcycling*, las preguntas planteadas. En esta comunicación se explica el proceso y la estructura de la investigación en la que ha sido aplicada.

ABSTRACT: This paper presents the methodology used in carrying out a research project on the challenges arising from textile sustainability, in creating an environmentally and socially safe fashion system. Taking upcycling as a transforming practice, research was carried out on how to move towards clothing systems founded on the foundations of degrowth, which in turn is related to sovereignty. Can upcycling be an agent of change, able to transform a system that is leading to the planet's collapse? What reactive and proactive strategies related to eco-design, circular design or design for cyclability could be combined to trace out alternatives to the current clothing system? The combination of research methods drawn from various disciplines has created a methodology with which to research, through upcycling, the questions posed. In this paper the process and structure of the research it has been applied to are explained.

PARAULES CLAU: upcycling, research as design, interdisciplinarietat, disseny de moda, anàlisi del cicle de vida, disseny especulatiu.

Upcycling as research: Una metodologia per a la investigació d'estratègies per a la sostenibilitat del disseny tèxtil i de moda

Aquesta comunicació presenta la metodologia utilitzada per dur a terme un projecte d'investigació que parteix dels reptes que planteja la sostenibilitat tèxtil per a crear un sistema de la moda ambientalment i socialment segur. Prenent l'*upcycling* com a pràctica transformadora, s'investiga com transitar cap a sistemes del vestit que parteixin de bases decreixentistes vinculades a la sobirania. Pot l'*upcycling* ser un agent de canvi i capaç de transformar un sistema que està arribant a col·lapsar el planeta? Quines estratègies reactives i proactives vinculades a l'ecodisseny, al disseny circular o al disseny per a la ciclabilitat poden combinar-se per traçar alternatives al sistema del vestit actual?

L'*upcycling* dins el sector del disseny de moda es pot entendre com una tècnica i ser utilitzada com a procés de creació tèxtil, un procés de desconstrucció i posteriorment de reconstrucció del vestit, combinant altres tècniques tèxtils (Paras et al, 2018, 7). Això

aconsegueix revalorar la peça de vestir a través del disseny i la creativitat i retornar-la al mercat. En aquesta recerca, però, l' *upcycling* s'ha convertit en objecte i subjecte de la investigació, per poder generar coneixement des de la mateixa pràctica i a través d'ella. És en aquest punt on pren rellevància el *making-as-research*, com a principal eina de recerca transformadora:

> In particular, we struggle with developing processes and formats to share and sustain the knowledge that is made through making[1].

Abordar la recerca des de la investigació basada en pràctica (*practice-based research*) amb l'*upcycling* com a element a investigar i agent investigador ha creat una metodologia concreta que combinada amb altres elements ha permès desenvolupar un procés projectual de disseny de moda concret. A través de la pràctica s'han investigat les estratègies per a l'expansió de la vida del vestit. La recerca s'ha estructurat des de l'Anàlisi del Cicle de Vida (ACV), un mètode provinent de les Ciències Ambientals, que ens endreça i categoritza els impactes ambientals i socials en cada etapa del cicle. L'anàlisi de les estratègies a partir de l'ACV s'ha realitzat combinant teoria i pràctica. Diversos exercicis d'investigació han permès treballar amb la tècnica i plantejar-la des d'altres perspectives. Els *workshops* utilitzats com a eina entremig de la teoria i la pràctica possibiliten la interdisciplinarietat, la col·laboració entre participants i que, a més a més, fomenten relacions de cooperació (Simó et al, 2016, 754), han permès crear espais de reflexió iinvestigació col·lectiva. Les entrevistes, els estudis de casos i els estudis sociològics i de consum han proporcionat dades quantitatives per elaborar exercicis més especulatius i de disseny ficció. Aquesta cartografia metodològica ha permès estudiar la tècnica de l'*upcycling* des de prismes diversos. S'ha experimentat aplicant-la en altres direccions que han donat com a resultat un procés de disseny concret. Això ha possibilitat anar més enllà de la tècnica en si i construir una proposta basada en l'*upcycling thinking*.

Aquesta comunicació és el resum d'una metodologia creada i emprada per a una investigació concreta. Una mostra d'interdisciplinarietat treballada per a un objectiu, la recerca per a l'extensió de la vida útil del vestit dins l'àmbit del disseny tèxtil i de moda.

---

[1] Bruce Brown, Richard Buchanan, Carl DiSalvo, Dennis Doordan, Kipum Lee, Victor Margolin i Ramia Mazé, són els editors del Volum 33, no. 3, del *Design Issues*, dedicat exclusivament a les ponències del congrés Research Through Design del 2016

Making as research, de la pràctica a la metodologia

Fer *upcycling* és treballar amb la transformació creativa del material tèxtil. Proposar noves peces reconstruïdes, recombinades i customitzades per crear un darrer significat. La crítica al sistema recau en la visibilització del residu tèxtil emprat com a matèria primera. Les marques, dissenyadors i dissenyadores independents que se sumen al moviment i a la pràctica de l'*upcycling* utilitzen aquesta tècnica per a desenvolupar el seu procés projectual, on la investigació recau en la proposta formal, estructural i estètica. L'objectiu és doble, alertar del consum desenfrenat en moda demostrant que no cal l'espoli de més recursos naturals, en quan tenim matèria prima suficient per reinventar i crear. I en segon terme denunciar que ni els materials tèxtils actuals, ni els sistemes de reciclatge estan preparats per rescatar les 140.000 tones[2] de residu tèxtils que es produeixen cada any, només a Catalunya, per posar un exemple. Aquesta escala d'investigació la podem classificar com a recerca per al disseny, segons les categories proposades per Frayling (Frayling, 1993). L'objectiu aquí no és la producció d'un coneixement que pugui ser comunicat verbalment, però si visual, icònic o imaginari (Frayling, 1993).

Des d'altres disciplines com la semiòtica, s'estudia l'*upcycling* com a creador de valor social lligat al vestit (Archer i Björkvall, A 2017, 165-180). Altres disciplines, com la sociologia o l'etnografia, contribueixen a l'anàlisi del concepte però des d'una perspectiva teòrica desvinculada de la pràctica del disseny. En aquest cas podem considerar aquests tipus de recerques, segons la proposta de Frayling, com a recerca sobre disseny, per que els seus resultats poden ser emprats i ser considerats durant processos projectuals, però que no generaran coneixement des de la pròpia disciplina del disseny.

En aquesta recerca el que es cercava era poder treballar a partir de la pròpia pràctica de l'*upcycling*, per investigar-la i conèixer-la més profundament des de perspectives diverses. Per això, la recerca a través del disseny proposada per Frayling pren sentit en aquest punt, per que l'*upcycling* esdevé objecte investigat i subjecte investigador. El que es persegueix i es busca és generar coneixement des del fer, des de la tècnica, la seva aplicació i el seu significat. Per fer-ho, i com a recerca basada en la pràctica, el projecte d'investigació es va centra en el paper del prototip des del qual es va investigar.

---

[2] Dades obtingudes de la *Guia de bones pràctiques per al reciclatge dels residus tèxtils i de calçat de Catalunya*. Agència Catalana de Residus, 2015.

Investigar a través d'aquest fer, a través de la pràctica, el *making as research* plantejat com a eix vertebrador en la conferència "*Research through Design*" del 2015 ens concedeix l'oportunitat d'investigar a través de l'*upcycling*. Bruce Brown, Richard Buchanan, Carl DiSalvo, Dennis Doordan, Kipum Lee, Victor Margolin i Ramia Mazé[3] plantegen introduir metodologies d'investigació que s'estan donant en altres disciplines per anar més enllà de la pròpia pràctica del disseny (Brown et al, 2017, 2).

És en aquesta proposta d'interdisciplinarietat on la metodologia que es planteja per investigar a través de l'*upcycling* pren sentit. Amb la voluntat de respondre també a aquesta investigació a través del fer, no només des de la pràctica individual, s'ha escollit afegir l'eina de treball-investigació-transferència dels *workshops* per a investigar l'*upcycling* des del col·lectiu, com a tècnica per a l'expansió del coneixement. Aplicant el concepte de pedagogia rizomàtica proposat per Maria Acaso, l'extrapolem als *workshops* com a eina per reflexionar sobre, on, quan i com generem coneixement i com aquest activa altres processos i transferències (Acaso, 2018, 87).

Més enllà del voler construir un mètode per a estudiar l'*upcycling,* el que es persegueix amb la utilització de les eines proposades és construir una metodologia que expandeixi. El mètode entès com un camí per a l'anàlisi que segueix línies concretes per arribar a uns resultats concrets, utilitzat com a guia d'investigació, en aquest moment no ens serveix com a model per expandir la pràctica de l'*upcycling*. El que perseguim és utilitzar els *workshops* i els mètodes provinents d'altres disciplines com a eines incertes, que poden proporcionar resultats inesperats que expandeixin, possibiliten i obren opcions per a la recerca.

L'estructura

Donna Haraway explica que és a les zones de contacte entre disciplines on es produeixen les innovacions i els intercanvis entre pràctiques i coneixements (Haraway, 2015). Aquesta recerca es basa en aquest concepte d'intercanvi per a estudiar les estratègies que es donen actualment entre els dissenyadors que treballen dins del moviment de la moda lenta o *Slow Fashion*. La recerca parteix d'endreçar aquestes estratègies a través, d'una primera eina manllevada de les Ciències Ambientals, l'Anàlisi del cicle de vida (ACV). Aquesta eina, emprada qualitativament, ens permet endreçar

[3] Son els editors del Volum 33, n. 3, del *Design Issues* journal. Dedicat exclusivament a les ponències de la conferencia.

d'una manera molt visual totes les estratègies d'expansió de vida que participen en cada una de les etapes del cicle de vida d'un vestit. La següent figura mostra aquest dibuix cíclic i estratègic des d'on neix l'estructura de recerca.

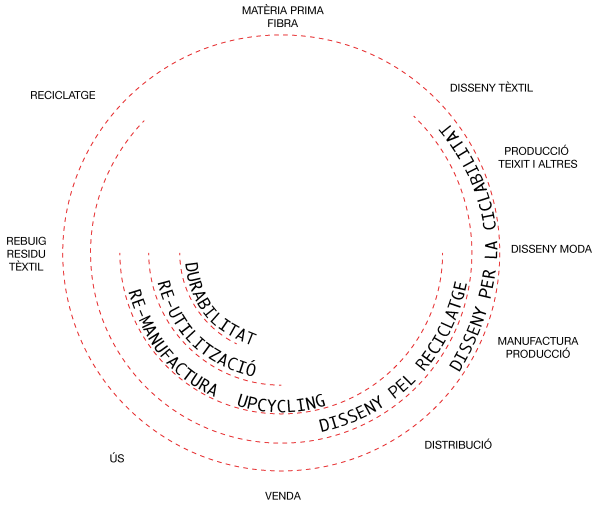


Fig. 1: Visualització de les estratègies per a l'expansió de la vida del vestit. Font: Elaboració pròpia

Utilitzar l'ACV com a mètode d'investigació no només és útil per a l'anàlisi dels impactes en cada etapa del cicle de vida, sinó que ens permet obtenir una representació i una visualització clara del conjunt d'etapes per on transita una peça de vestir al llarg de tota la seva vida; a partir d'aquí podem alternar, jugar o traslladar les estratègies derivades que incideixen en cada una de les etapes.

Aquest primer dibuix ha permès, a més d'estudiar les estratègies a nivell teòric, estudiar-les a través de l'*upcycling* i d'una manera més pràctica. Això es va donar en dissenyar un seguit d'exercicis d'investigació per a la investigació de cada una de les estratègies. En aquests exercicis es combinaven mètodes i tècniques provinents de disciplines diverses.

La següent figura mostra gràficament els exercicis que es van desenvolupar i com es relacionen les diferents disciplines entre si.

Fig. 2: Visualització de la interdisciplinarietat segons els exercicis.
Font: Elaboració pròpia.

Com s'observa en aquesta figura, els quatre blocs corresponen als exercicis d'investigació proposats per investigar l'*upcycling* des de diverses disciplines. El primer exercici que es va desenvolupar va ser "El vestit com a relatoria" i es va emmarcar dins d'una acció reivindicativa duta a terme a La Casa Encendida durant el mes d'abril del 2019. L'exercici perseguia utilitzar una tècnica provinent del màrqueting, concretament l's*torytelling*. Aquesta tècnica l'utilitzen actualment les marques de moda per vendre i comunicar els seus valors. Aquí l'*storytelling* es va emprar per comunicar i visibilitzar un aspecte llargament amagat dins la indústria tèxtil, les condicions laborals dels qui ens fan la roba. L'exercici visibilitza el relat de les treballadores tèxtils a partir de retalls de camisa reconstruïts a través de l'*upcycling*, petits retalls de vida recopilats. A més hi ha brodades frases de les treballadores tèxtils de Bangladesh. Aquest exercici abordava l'estudi del relat emprat per a la durabilitat i com a través d'aquest relat simbòlic traslladat al vestit es pot estudiar el temps que els vestits romanen dins del nostre armari[4].

[4] Per veure la resta d'exercicis de la investigació consultar la recerca*: Lifelong fashion*: una proposta estratègica per a un sistema del vestit circular i sostenible (2019). Repositori Eina.

Els estudis sobre consum, sobre futurs models de negoci dins el sector tèxtil i estudis sobre els hàbits quotidians de vestir-se, s'han investigat no només des de la recopilació i anàlisi d'informació sinó també que per aprofundir en propostes alternatives s'han creat dos casos d'estudis vinculats a la temàtica dels models de negoci que ofereixen alternatives al consum i a l'accés al vestit. A través dels *workshops* s'ha realitzat una descoberta col·lectiva del propi armari, com ens relacionem amb les peces de vestir que actualment utilitzem, quin significat tenen i com les valorem. Aquests exercicis han generat diverses conclusions i resultats que s'han utilitzat per al desenvolupament d'un últim exercici d'investigació, basat en el disseny especulatiu. Un exercici plantejat des de la transdisciplinarietat, on l'aportació dels resultats i les dades obtingudes dels primers exercicis van ser claus per al seu desenvolupament.

Aquest darrer exercici planteja traçar o especular, segons la proposta de disseny concreta del vestit, relacionant com està construït (procés projectual) i la seva ciclabilitat, o sigui quantes vides útils pot tenir una peça, podent anar més enllà de la peça en si. En aquesta especulació el que es buscava era plantejar quins models de negoci haurien d'acompanyar la peça, quines transformacions hauria de patir en cada un dels canvis de cicles i quin hauria de ser el paper del dissenyador en cada un d'aquests cicles.

Lifelong dress és un prototip dissenyat perquè arribat el final de la seva vida, l'usuari el pugui descosir i tornar a cosir, obtenint dues peces diferents. Aquesta transformació pensada des del concepte d'*upcycling* s'ha utilitzat en la primera etapa de disseny i no al final de la vida, com habitualment s'utilitza en la tècnica de l'*upcycling*. Com podem crear peces de roba que al final de la seva vida útil puguin ser transformades sense generar residus? Quants usos pot suportar una peça de roba? De quin material ha d'estar feta? Com transformem els hàbits quotidians de compra de moda? Com proposem des del disseny de moda altres fórmules per vestir-nos?

Els exercicis d'investigació, la recerca a través del fer i la voluntat de voler anar més enllà de l' *upcycling* com a tècnica han cartografiat una metodologia concreta per a l'anàlisi de l'expansió de les vides del vestit. La interdisciplinarietat, l'intercanvi de tècniques entre disciplines i investigar a través del fer han obert una línia d'investigació emmarcada dins els conceptes de durabilitat, resistència i responsabilitat per crear futurs tèxtils més sostenibles i socialment transformadors.

Conclusions

Com a conclusions finals d'aquesta proposta metodològica, podem enumerar algunes observacions resultants d'aquesta anàlisi posterior a la recerca. Per començar, crear una metodologia transdisciplinària a través de l'*upcycling* ha permès investigar no només la tècnica sinó que també les possibilitats de la seva pròpia expansió com a estratègia. Aquesta ha generat un procés projectual diferent en ser aplicada en una altra etapa del cicle de vida del vestit. La transdisciplinarietat naturalitza l'ús de mètodes i tècniques provinents d'altres disciplines per crear estratègies metodològiques per a investigar problemes de caràcter sistèmic i complex, en aquest cas en l'àmbit de la moda i el tèxtil. Això permet obtenir una visió holística de l'objecte d'estudi, les disciplines que el conformen, tant directament com indirectament. De la mateixa manera la recerca a través del fer ha permès també, investigar transversalment entre disciplines generant nous enfocaments, que poden ser molt útils per investigar tècniques i processos fora del seu context habitual.

REFERÈNCIES:

Acaso, M. (2012). *Pedagogías Invisibles. El Espacio Del Aula Como Discurso*. 1st ed. Madrid: Catarata

Archer, A., & Björkvall, A. (2017). The 'semiotics of Value' in upcycling. In *Advancing Multimodal and Critical Discourse Studies: Interdisciplinary Research Inspired by Theo Van Leeuwen's Social Semiotics*. https://doi.org/10.4324/9781315521015

Brown, B., Buchanan, R., DiSalvo, C., Doordan, D., Lee, K., Margolin, V., & Mazé, R. (2017). Introduction Research Through Design: Twenty-First Century Makers and Materialities. *Design Issues* 33 (3). https://doi.org/10.1162/DESI_e_00446

Frayling, C. (1993). Research in Art and Design. *Royal College of Art Research Papers*. Volume 1

Haraway, D., & Tsing, A. (2015). "Tunneling in the Chthulucene." Moscow, ID: University of Idaho. https://www.youtube.com/watch?v=FkZSh8Wb-t8

Paras, M. K., & Curteza, A. (2018). Revisiting Upcycling Phenomena: A Concept in Clothing Industry. *Research Journal of Textile and Apparel*. https://doi.org/10.1108/RJTA-03-2017-0011

Simó, À., Ferrerira, S., & Ortuño, P. (2016). Workshops Interdisciplinares: Implementación de Metodologías de Aprendizaje Basado en Proyectos y Cooperativo. *Opción, Año 32*, 10, 752-72

Sessió 3

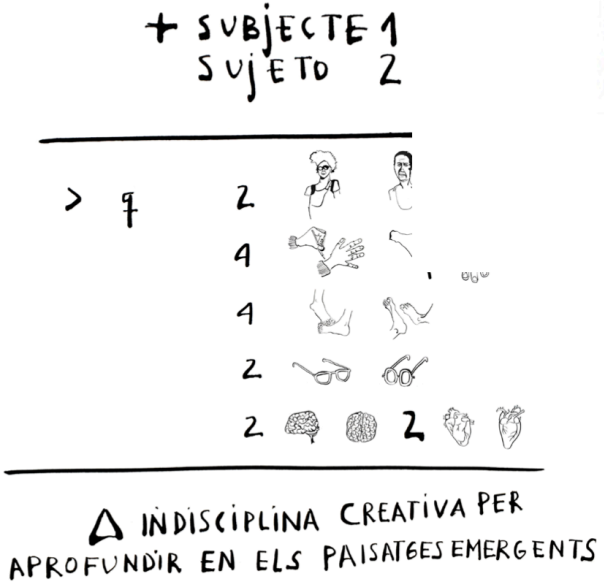
Paisajes emergentes: Mapa expandido y geohumanidades

Rosa Cerarols
Universitat Pompeu Fabra

Clara Nubiola
Artista independiente

[Rosa Cerarols y Clara Nubiola]

MAPA EXPANDIDO:
PAISAJES EMERGENTES Y GEOHUMANIDADES



Para representar el territorio se utiliza el mapa. Y el mapa, a su vez, es la representación sintética de la experiencia de conocer y pisar el territorio. De estas experiencias también surgen las subjetividades del paisaje, el cual participa activamente en la definición de las sociedades contemporáneas. El paisaje, entendido como una construcción de la sociedad con una significativa carga cultural y simbólica, se ha convertido en un elemento central para entender cualquier territorio. La transformación acelerada de nuestros paisajes requiere de nuevas formas de narrar su esencia geológica, sus usos y abusos.

El paisaje es el rostro del territorio y como rostro se transforma y está lleno de imprentas de su pasado.
¿Se puede plasmar todo esto en un mapa?

Con esta pregunta y una buena dosis de creatividad, nos proponemos la realización de un mapa expandido del Geoparque de la Cataluña Central a partir de la experiencia transdisciplinar del andar juntas, combinando diferentes metodologías de observación con la finalidad de ampliar la noción de la transferencia de conocimiento en relación con los paisajes que emergen de unos procesos geológicos muy concretos.

SUJETO // 1

SE PRESENTA

Me llamo Rosa Cerarols, soy geógrafa de profesión y vocación, máster en antropología visual y doctora en geografía cultural. Como académica estoy interesada en las epistemologías y metodologías de investigación y divulgación del saber geográfico. Ambas casi inabarcables puesto que nos interpelan como seres vivos, en cómo nos relacionamos, conocemos y contamos nuestro entorno más inmediato y aquellas particularidades que han hecho que sea como es, para indagar hacia dónde se puede evolucionar en el marco de la globalización y el cambio climático. Como geógrafa que soy, estoy interesada en los discursos culturales, trabajo en un Departamento de Humanidades y formo parte de un grupo de investigación en Geohumanidades.

SUJETO // 2

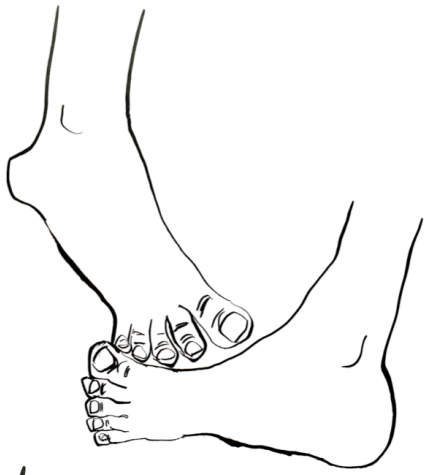
SE PRESENTA

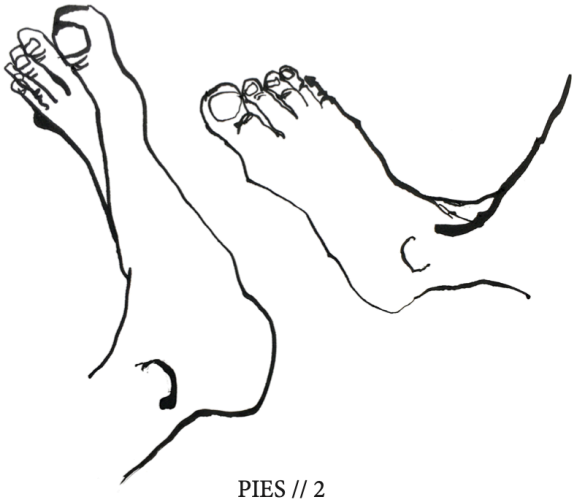
Hola, me llamo Clara Nubiola y realizo proyectos artísticos vinculados al territorio, proyectos para acercarse al entorno que habitamos con una mirada crítica y subjetiva. Lo urbano, lo rural, lo limítrofe, las periferias, el urbanismo…. temas que abordo desde una interpelación directa al paisaje a partir de la propia experiencia vivencial sobre el territorio. Para mi, la mirada artística me permite abrir la noción de paisaje para superar el conocimiento académico-científico tradicional y utilizarla como herramienta de acercamiento a lo mundano y cotidiano, y así poder plantear dudas, complicidades e incluso, aportar un discurso crítico a lo que nos rodea. Mi formación académica es como diseñadora gráfica, a pesar de haber cursado también un máster en antropología social y cultural, un post-grado en arquitectura del territorio, e infinidad de seminarios relacionados con el territorio, la antropología y el urbanismo.

PIES // 1

TRABAJO DE CAMPO, MÉTODO CIENTÍFICO DE CREACIÓN DE CONOCIMIENTO

[SUJETO 1] Mis pies y los de la disciplina. Entendemos que es la forma de aproximación al conocimiento geográfico que se basa en la experiencia de los lugares y los territorios. Desde la Antigüedad el conocimiento geográfico se ha hecho pisando y recorriendo el territorio, y es a partir de los desplazamientos, de las salidas de campo y de las excursiones que nos hemos podido acercar al saber geográfico y a sus múltiples representaciones culturales.





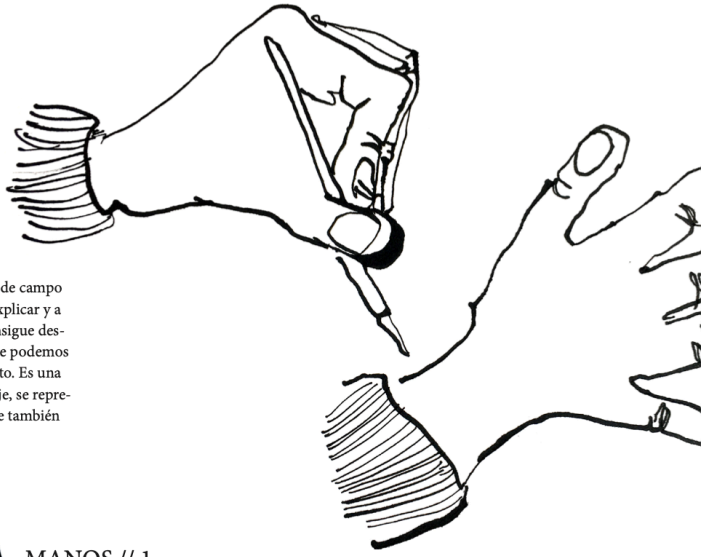
PIES // 2

EL CAMINAR COMO MÉTODO CREATIVO

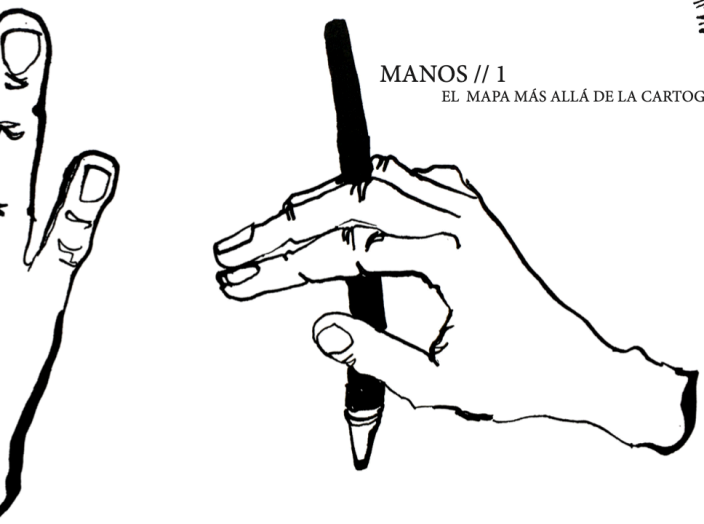
[SUJETO 2] El caminar es y ha sido siempre una herramienta de creación. Escritores, creadores, artistas y filósofos han utilizado el caminar para ver, para inspirarse, para crear, para relatar, para meditar. En mi caso el caminar surge de una forma casual, de la voluntad de conocer el territorio desde la propia experiencia. Para mi es una manera de tirar tabiques, de romper filtros entre el que mira de lejos y el que vive de cerca. Es una manera de pisar, vivir y experimentar todos los paisajes de los que quiero hablar.

MANOS // 1

EL MAPA COMO LENGUAJE GEOGRÁFICO Y CAPILARIDAD DE SIGNIFICACIONES



[SUJETO 1] Si retomamos la idea de trabajo de campo tenemos múltiples contenidos geográficos a explicar y a sintetizar. Si algún elemento o artefacto lo consigue desde la disciplina geográfica es el mapa, en el que podemos incluir la idea de transferencia de conocimiento. Es una propuesta de síntesis que comparte un lenguaje, se representa la escala del espacio y el tiempo, y donde también podemos tratar diferentes variables temáticas.



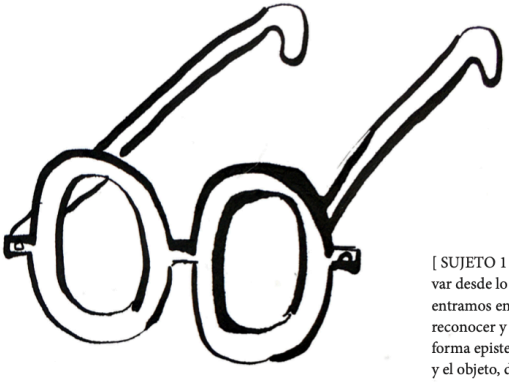
MANOS // 1

EL MAPA MÁS ALLÁ DE LA CARTOGRAFÍA TRADICIONAL

[SUJETO 2] Creo que aquellos que utilizamos el mapa más allá de la cartografía tradicional intentamos de alguna manera reinterpretar el paisaje, rediseñar las jerarquías y quizás relativizar los puntos de interés. Alejarse del método científico permite saltarse algunas reglas para convertir el mapa en un juego desde el que explicar cosas. El mapa ubica algo en el espacio, dotándolo de importancia, haciéndolo visible. Para mi el mapa es una herramienta para visibilizar otros "dondes": lugares, personas, edificios y acciones a menudo pequeñas e invisibles. Ponerlos en el mapa es una acción metafórica, simbólica y físicamente necesaria.

GAFAS // 1

LA PERCEPCIÓN EN LA CONSTRUCCIÓN DEL PAISAJE.

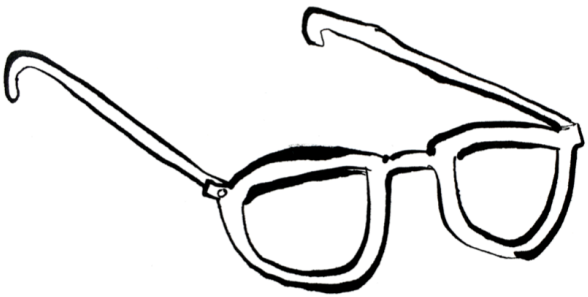


[SUJETO 1] Si bien es cierto que el conocimiento lo podemos utilizar y cultivar desde lo personal, también se intenta abordar desde la academia. Cuando entramos en lo que podría ser el conocimiento del paisaje es imprescindible reconocer y aceptar la percepción en la construcción del paisaje. El paisaje de forma epistemológica ya es propiamente una percepción que incluye el sujeto y el objeto, donde el objeto es la realidad física y el paisaje como contenido es una percepción que tenemos que mediar en unos valores de ser y estar en territorio.

GAFAS // 2

FORMAS DE MIRAR Y ACERCARSE AL TERRITORIO

[SUJETO 2] ¿Cuántas son las formas de abordar el territorio? ¿Podemos acotarlas? No. Lo podemos hacer bucólicamente, científicamente, utópicamente, conceptualmente, lentamente, turísticamente… y así hasta un sinfín de -mente más. En mi disciplina, la artística, también podemos hacerlo creando cartografías sonoras, proyectando derivas, realizando performances, pintando al óleo, tomando fotografías… Cada práctica es una percepción o quizás deberíamos decir, cada percepción, una práctica. En mi caso la mirada reivindica la experiencia, lo subjetivo, lo sencillo y comprensible. Busco acercarme al territorio desde la invisibilidad, transitar el paisaje sin "molestar". Y aunque los métodos cambian, siempre hay para mi una premisa: el no saber. Ni etiquetas, ni marcas que pre-construyan lo importante: la propia experiencia de paisaje.



CORAZÓN // 1

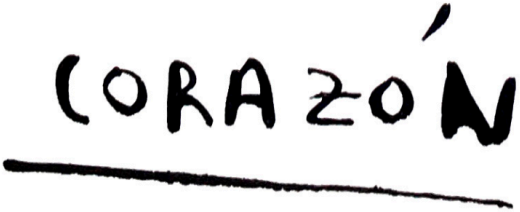
GEOGRAFÍAS CREATIVAS PARA SUPERAR EL MÉTODO CIENTÍFICO TRADICIONAL.

[SUJETO 1] Aquí es donde se ubica el interés de la suma positiva de trabajar desde dos disciplinas, con dos miradas, con dos gafas, cuatro pies, cuatro manos, dos cerebros y dos corazones. Si nos queremos acercar al conocimiento de una forma que nos interpele, que nos sirva para acercarnos y conocer, querer un territorio, también criticarlo o irónicamente subvertirlo, es muy importante el conocimiento. El conocimiento, desde la geocreatividad, nos permite superar el método científico tradicional, vinculado sólo con la experiencia, con el trabajo de campo, la realización del mapa, la cartografía clásica y lo que serían los métodos y las epistemologías que parten de una hipótesis para llegar a unos resultados concluyentes. Si nos servimos de las geografías creativas, que sería el sumatorio positivo de estas miradas complementarias, con seguridad superaremos este método y seremos más creativas y más fieles en aproximarnos a la realidad.

CORAZÓN // 2

RELATO PERSONAL DEL ESPACIO Y EL PAISAJE

[SUJETO 2] Ciñiéndome únicamente a lo que sería mi práctica artística y ligándolo con lo antes dicho, mi forma de mirar, mi relato, mi forma de trabajar surge de una expresa voluntad de ser ingenua, una ingenuidad claramente escogida. En mi trabajo intento aportar una mirada conscientemente crítica sobre el entorno que rodea a la sociedad. Una de las mejores formas que he encontrado hasta ahora ha sido inocular ingenuidad, sencillez e ironía a mis proyectos. La sencillez permite ser comprensible, la ironía permite criticar sin ofender y la ingenuidad actúa de parapeto: me permite afirmar que no soy ni pretendo ser académica de nada. Me construyo como una voz subalterna. Observo, miro y luego disparo en bala, papel y pluma.



CEREBROS // 1 y 2

PROYECTO " LA MAR SALADA"

[SUJETO 1] El proyecto que estamos desarrollando, que es un working progress, no se podría concebir sin entender la idea de mapa expandido que estamos realizando, si no se conociera y entendiera nuestra forma de trabajar que os hemos contado. Trabajamos con la idea de paisaje, intentamos narrar los paisajes emergentes con la creación de un mapa, adjetivado con expandido..

[SUJETO 2] Durante tres días de julio y tres días de octubre, Rosa y yo nos trasladamos a la comarca del Bages, donde establecemos un perímetro territorial a partir de lo que viene ser el Geoparque de la Unesco de la Cataluña Central, para dar a conocer la pluralidad de miradas que confluyen en el territorio y mapearlo en sus diferentes capilaridades. Esa capilaridad tiene que ver con esas múltiples representaciones sobre la geografía. Territorio, gente, polígamos, montañas, encrucijadas, caminos... y lugares más o menos invisibles.

[SUJETO 1] Tenemos la propuesta de La Mar Salada y La Operación Salero, donde siguiendo las pautas de trabajo de la Clara, queremos hablar y profundizar sobre una realidad geológica en formato de Geoparque Mundial de la UNESCO de la Catalunya Central, delimitada en el territorio de la antigua comarca del Bages más un municipio del Baix Llobregat y algunos municipios del Moianès. Lo que nos interesa del geoparque es que partiendo de una realidad tan geográfica como es su geología, podemos jugar en el espacio-tiempo, con los tiempos geológicos en la contemporaneidad. Elegimos el geoparque también porqué es una etiqueta, patrimonio de la Unesco y por qué por la Unión Internacional de Geología ha considerado que la geología de este territorio es excepcional, tiene unos valores únicos.

[SUJETO 2] Resaltar que en este proyecto hemos puesto especial interés en crear un relato común, evitando por una parte que el relato teórico sea tan solo el acompañante que explica un proyecto artístico o que el discurso artístico sea tan solo el aderezo visual en un marco teórico-academicista. Nos interesa hibridar el contenido más teórico-científico con el artístico intentando -metafóricamente hablando- que bailen, que se hibriden respetando, fusionando, ritmos y posturas. Dibujos absurdos pero punzantes como un lata vieja encontrada en la montaña convertida en objeto geológico de gran interés o expresiones como "voy a guardar estas gotas de sudor salado para reencontrarme con el antiguo mar". Si, un mar. ¿Un mar?

[SUJETO 1 y 2] Lo que es interesante desde la perspectiva territorial, como proyecto de Indisciplina, es que en la metodología de aproximación hemos superpuesto muchas capas de conocimiento, desde lo que sería el mapa tradicional a la experiencia del walkingscapes. Lo que hemos hecho las dos es caminar conjuntamente muchos kilómetros en diferentes jornadas, para intentar documentar el territorio más allá de la información existente. En el primer itinerario nos ocupábamos de registrar altitud, temperatura, sonido, imágenes y entrevistas. Con un novicio en Montserrat, con un experto en el Museo de Geología Valentí Miserachs, con miembros de una asociación ecologista en relación con las minas de Sallent, etc. Todo esto, en la puesta en común, con la voluntad de reconstruir un mapa que explique realmente como es el territorio, de cuales son los valores desde una perspectiva geográfica pero también cómo este territorio nos interpela en aquello que supuestamente no aparece en el mapa cartográfico pero que existen y que son necesariamente indispensables para entender el paisaje que nos rodea. Todo esto, con la delimitación de una marca y un espacio. Se trata de una metodología que podría ser extrapolable y replicable. Hay otro geoparque en Tremp y hay 147 geoparques en el mundo. La idea es que a partir de estas metodologías sumatorias se genera un conocimiento más plural, que actualmente está en formato archivo en un blog pero que terminará siendo un mapa, donde en este mapa, de forma expandida aparecerá toda la capilaridad de información. Desde la perspectiva de la creación artística es una documentación del territorio comme il faut y desde la perspectiva de la geografía o de las disciplinas académicas en ciencias sociales y humanísticas muestra la voluntad de superar el método científico tradicional. La inclusión de todos aquellos conocimientos más humanísticos, todos aquellos elementos que hasta hace poco no entraban en lo que se consideraba ciencia, ayudan a complementar de forma expandida las multicapas del territorio, que como hemos mencionado lleva gafas, es percepción ya que cada persona tiene su visión del paisaje. Desde las geohumanidades, esta producción de conocimiento creativo dialoga e incorpora la capilaridad inherente del territorio que podemos mostrar a partir del mapa expandido.

Paisajes emergentes: Mapa expandido y geohumanidades

Resum: Per conèixer i representar el territori s'empra el mapa. I el mapa és la representació sintètica de conèixer i trepitjar el territori. El coneixement geogràfic ha combinat tradicionalment el saber de diferents disciplines amb la pràctica de l'exploració i el treball de camp. Al mateix temps, el concepte de paisatge ens ajuda cada cop més a definir els principis de les societats contemporànies. El paisatge, entès com una construcció de la pròpia societat, i amb una enorme càrrega cultural i simbòlica, s'ha convertit en un element central del desenvolupament de qualsevol territori. El concepte de paisatge no remet només al seu paper cabdal en l'àmbit de l'ordenació territorial, sinó també en el del patrimoni, de la cultura, l'economia, o les identitats territorials. Avui, tots els paisatges són culturals, en tant que són el resultat d'una actuació humana mil·lenària.

L'enorme mutabilitat dels paisatges contemporanis indueix a l'emergència constant de noves formes de paisatge que anuncien l'essència geològica del territori i també transformacions futures que seran més significatives que les actuals, i que cal llegir, entendre i representar, i a les qual s'ha de donar respostes de gestió i planificació adequades. Estem davant d'un canvi en la manera com les persones es relacionen amb el seu territori i el seu entorn més proper, que reclama canvis en la manera de plantejar aquesta relació. El paisatge és el rostre d'un territori. I, com tot rostre, es transforma i, al seu torn, està ple d'empremtes del seu passat. Es pot copsar això en un mapa?

A partir d'aquesta pregunta metodològica i emprant les geohumanitats com a forma de pensament que estimula la creativitat acadèmica, la ponència exposa l'experiència de la realització d'un mapa expandit del Geoparc de la Catalunya Central a partir de la transdisciplinarietat academico-artística, la posada en pràctica de diferents metodologies centrades en el caminar per ampliar la noció de la transferència de coneixement en relació amb els paisatges que deriven d'uns processos geològics molt determinats. Prenent l'àmbit acadèmic de la geografia i el mapa com a representació i resultat sintètic del paisatge, es reivindiquen les metodologies abordades en contextos de recerca (punt 4), es plantegen desafiaments de la recerca creativa en col·laboració en el marc de les geohumanitats (punt 5), per tal d'abordar la transferència de coneixement del territori en la pràctica de la recerca activista (punt 7).

Paraules clau: mapa expandit, paisatges emergents, geohumanitats, geoparc, treball de camp, geocreativitat.

Resumen: Para conocer y representar el territorio se emplea el mapa. Y el mapa es la representación del hecho de conocer y pisar el territorio. El conocimiento geográfico ha combinado tradicionalmente el saber de diferentes disciplinas con la práctica de la exploración y el trabajo de campo. Al mismo tiempo, el concepto de paisaje nos ayuda, cada vez más, a definir los principios de las sociedades contemporáneas. El paisaje, entendido como una construcción de la propia sociedad, y con una enorme carga cultural y simbólica, se ha convertido en el elemento central del desarrollo de cualquier territorio. El concepto de paisaje no remite solo a su papel capital en el ámbito de la ordenación territorial, sino también en el del patrimonio, en la cultura, la economía, o las identidades territoriales. Hoy, todos los paisajes son culturales, en tanto que son el resultado de una actuación humana milenaria.

La enorme mutabilidad de los paisajes contemporáneos induce a la emergencia constante de nuevas formas de paisaje que anuncian la esencia geológica del territorio y también transformaciones futuras que serán más significativas que las actuales, que se deben leer, entender, representar, y a las que hay que dar respuestas de gestión y planificación adecuadas. Estamos frente a un cambio en la manera como las personas se relacionan con su territorio y su entorno más inmediato, el cual reclama cambios en la manera de plantear dicha relación. El paisaje es el rostro de un territorio. Y, como rostro, se transforma y, a su vez, está lleno de imprentas de su pasado. ¿Se puede recoger esto en un mapa?

A partir de esta pregunta metodológica y sirviéndonos de las geohumanidades como forma de pensamiento que estimula la creatividad académica, la ponencia expone la experiencia de la realización de un mapa expandido del Geoparque de la Cataluña Central partiendo de la transdisciplina académico-artística, así como de la puesta en práctica de diferentes metodologías centradas en el andar, y con el objetivo de ampliar la noción de la transferencia de conocimiento en relación con los paisajes que derivan de unos procesos geológicos muy determinados. Tomando el ámbito académico de la geografía y el mapa como representación y resultado sintético del paisaje, se ponen en valor las metodologías abordadas en los contextos de investigación (punto 4), y se plantean los retos de la investigación creativa en colaboración en el marco de las geohumanidades (punto 5), con el fin de abordar la transferencia de conocimiento del territorio en la práctica de la investigación activista (punto 7).

Palabras clave: mapa expandido, paisajes emergentes, geohumanidades, geoparque, trabajo de campo, geocreatividad.

Abstract: To know and represent the territory we use the map. And the map is the representation of the fact of knowing and stepping on the territory. Geographical knowledge has traditionally combined the knowledge of different disciplines with the practice of exploration and fieldwork. At the same time, the concept of landscape helps us, increasingly, to define the principles of contemporary societies. The landscape, understood as a construction of society itself, and with an enormous cultural and symbolic meaning, has become the central element of the development of any territory. The concept of landscape does not refer only to its central role in the area of territorial planning, but also in that of heritage, culture, the economy, or territorial identities. Today, all landscapes are cultural, insofar as they are the result of millennial human action.

The enormous mutability of contemporary landscapes induces the constant emergence of new forms of landscape that announce the geological essence of the territory, as well as future transformations that will be more significant than the current ones, and which must be read, understood, and represented, which must be provide appropriate management and planning responses. We are facing a change in the way people relate to their territory and their immediate surroundings, which calls for changes in the way of approaching this relationship. The landscape is the face of a territory. And, as a face, it is transformed and, in turn, is full of printings from its past. Can this be collected on a map?

Starting from this methodological question and using geohumanities as a way of thinking that stimulates academic creativity, the paper presents the experience of creating an expanded map of the Geopark of Central Catalonia based on the academic-artistic trans discipline, putting into practice different methodologies focused on walking to expand the notion of knowledge transfer in relation to landscapes that derive from very specific geological processes. Taking the academic field of geography and the map as a representation and synthetic result of the landscape, the methodologies addressed in the research contexts are highlighted (point 4), the challenges of collaborative creative research in the framework of the geohumanities (point 5), in order to address the transfer of knowledge of the territory in the practice of activist research (point 7).

Keywords: expanded map, emerging landscapes, geohumanities, geopark, fieldwork, geocreativity.

Referencias:

Careri, F. (2013). *Walkscapes. El andar como práctica estética.* Barcelona: Gustavo Gili

Clément, G. (2018). *Manifiesto del tercer paisaje*. Barcelona: Gustavo Gili

Colafranceschi, D. (2007). *Landscape + 100 palabras para habitarlo*. Barcelona: Gustavo Gili

Daniels, S, DeLyser, D., Entrikin, N., & Richardson, D. (eds) (2011). *Envisioning Landscapes, Making Worlds: Geography and the Humanities.* London: Routledge

Dear, M., Ketchum, J., Luria, S., & Richardson, D. (eds) (2011). *Geohumanities: Art, History at the Edge of Place.* London: Routledge.

Hawkins, H. (2016). *Creativity: Live, Work, Create* (Key Ideas in Geography). London: Routledge

Hernández León, J. M. (2016). *Ser-paisaje*. Madrid: Abada Editores

Ingold, T. (2007). *Líneas. Una breve historia.* Barcelona: Gedisa

Nogué, J., Sala, P., & Grau, J. (2016). *Els catàlegs de paisatge de Catalunya*. Metodologia. Olot: Observatori del Paisatge

Stilgoe, J. (2018). *What is Landscape?.* Cambridge, MA: The MIT Press

Cocreació i exploració etnogràfica com a pedagogia en les arts performatives

Arianna Mazzeo i Elisenda Ardèvol
Universitat Oberta de Catalunya

Resum: Aquest article presenta una recerca en l'àmbit de l'educació de les arts performatives que consisteix en el desenvolupament de noves metodologies a partir de l'encreuament interdisciplinari entre disseny, antropologia i experimentació artística. La idea central és aplicar metodologies de disseny obert (Cruickshank, 2014), cocreació (Sanders & Stappers, 2008) i etnografia del disseny (Gunn, Otto, & Smith, 2013) com a base d'una metodologia pedagògica en la pràctica artística. L'objectiu és trencar les parets de l'aula i els límits de l'ensenyament formal per connectar els estudiants amb una pràctica de recerca artística que impliqui un coneixement situat en l'experiència i una obertura reflexiva cap al món social i la realitat que l'envolta, entenent la creativitat com procés social i col·lectiu, i l'art com pràctica cultural (Hallam & Ingold, 2007).

Resumen: Este artículo presenta una investigación en el ámbito de la educación de las artes performativas que consiste en el desarrollo de nuevas metodologías a partir del cruce interdisciplinario entre diseño, antropología y experimentación artística. La idea central es aplicar metodologías de diseño abierto (Cruickshank, 2014), cocreación (Sanders & Stappers, 2008) y etnografía del diseño (Gunn, Otto, & Smith, 2013) como base de una metodología pedagógica en la práctica artística. El objetivo es romper las paredes del aula y los límites de la enseñanza formal para conectar a los estudiantes con una práctica de investigación artística que implique un conocimiento situado en la experiencia y una apertura reflexiva hacia el mundo social y la realidad que los rodea, entendiendo la creatividad como proceso social y colectivo, y el arte como práctica cultural (Hallam & Ingold, 2007).

Abstract: This article presents research in the field of performing arts education that involves the development of new methodologies through the interdisciplinary intersection between design, anthropology and artistic experimentation. The central idea is to apply open design methodologies (Cruickshank, 2014), co-creation (Sanders & Stappers, 2008) and design ethnography (Gunn, Otto, & Smith, 2013) as the basis of a pedagogical methodology in art practice. The aim is to break the walls of the classroom and the limits of formal teaching to connect students with an artistic research practice that involves embodied knowledge located in experience and a reflexive openness to the social world and the reality they inhabit. That means understanding creativity as a social and collective process, and art as a cultural practice (Hallam & Ingold, 2007).

Paraules clau: innovació pedagogia docent, disseny ethnographic, process creatiu, transdisciplinarietat, pràctica aplicada a la recerca artística, metodologia educativa

Cocreació i exploració etnogràfica com a pedagogia en les arts performatives

La recerca que presentem s'emmarca en la cruïlla de disseny, el procés creatiu i l'educació artística. El seu objectiu principal és contribuir a la innovació educativa en el camp de les arts performatives a través de mètodes d'aprenentatge basats en el disseny obert (Cruickshank, 2014), la cocreació (Sanders & Stappers, 2008) i l'etnografia del disseny (Gunn, Otto, & Smith, 2013) per tal de fomentar un procés d'ensenyament-aprenentatge col·laboratiu i obert, que expandeixi el context d'aprenentatge acadèmic fora de l'escola. Argumentem que la introducció de metodologies pedagògiques des d'una perspectiva interdisciplinària pot aportar elements innovadors que contribueixin a connectar la formació acadèmica i la vida quotidiana en el camp de l'educació artística des d'una perspectiva interdisciplinària[1].

[1] Els fonaments d'aquesta presentació rauen en els resultats de la recerca corresponent a la tesi doctoral *Co-learning: An open pedagogy for creative arts education*, realitzada per Arianna Mazzeo, Elisenda Ardèvol, directora, i dipositada a la Universitat Oberta de Catalunya el desembre del 2019. Es tracta d'una tesi que s'emmarca dins el programa de Doctorats Industrials de la Generalitat de Catalunya.

A continuació exposarem breument el marc teòric i metodològic utilitzat per bastir aquest model pedagògic, per aproximar-nos més endavant als resultats de la implementació d'aquesta pedagogia en un taller de formació en un grau universitari d'arts escèniques d'un centre educatiu de Barcelona.

Premisses teòriques i metodològiques

Com hem assenyalat en la introducció, el propòsit d'aquesta recerca és contribuir a la innovació pedagògica en les arts escèniques per tal d'apropar l'ensenyament formal i la vida quotidiana a través d'una perspectiva interdisciplinària. Entenent la creativitat com a procés social i col·lectiu i l'art com a pràctica cultural (Hallam & Ingold, 2007), la metodologia pedagògica proposada es basa en dos puntals clau: a) generar a través del procés d'ensenyament-aprenentatge un coneixement situat en l'experiència, que vinculi l'aprenentatge formal i no formal dels estudiants a partir d'una obertura crítica i reflexiva cap al món social i la realitat que ens envolta, b) promoure la col·laboració i la cocreació com a eines per a unes relacions més horitzontals entre professorat i estudiants, així com per millorar la seva l'autonomia i agència en el propi procés d'aprenentatge. Es tracta d'incorporar a l'ensenyament universitari de les arts performatives una pedagogia centrada en l'estudiant, orientada als problemes i basada en la recerca (Elsharnouby, 2015; Chemi & Krogh, 2017).

Aquesta pedagogia, que Mazzeo (2019) anomena *co-learning* (co-aprenentatge) s'inspira en el disseny obert, la cocreació i l'etnografia del disseny. El disseny obert és un corrent del disseny orientat a la societat, que descentra el dissenyador com a únic agent creador i el producte com a resultat comercial, per donar agència als actors socials implicats en el problema a resoldre i reconèixer la seva creativitat. Tal com l'entenem aquí, està inspirat en els principis d'horitzontalitat, col·laboració entre pars i coneixement obert de la cultura digital vinculada als desenvolupadors de programari lliure i la cerca del bé comú (Bauwens, 2013). Un element interessant del disseny obert és la seva vinculació al concepte d'innovació social (Manzini, 2015); innovació que emergeix dels processos de co-disseny amb els usuaris i que té com a finalitat una millora en la seves vides, i per tant, presenta una vinculació estreta amb la idea de participació ciutadana i d'intervenció en l'espai públic al voltant de problemes comuns (Di Salvo, 2009). Traslladant aquestes nocions a un context d'ensenyament-aprenentatge ens porta a considerar estudiants i professorat com a ciutadans que s'obren a l'espai públic per proposar

una intervenció (artística) amb la participació de la ciutadania o implicant com a públic els ciutadans d'aquest espai col·lectiu (que serà la proposta que desenvoluparem aquí).

En aquesta metodologia és fonamental la noció de cocreació (Sanders & Stappers, 2008) que pressuposa que qualsevol persona és capaç de col·laborar amb altres a la recerca d'objectius compartits des de diferents àmbits d'expertesa. La cocreació comporta un procés d'aprenentatge i ensenyament al qual tots els participants estan implicats, contribuint amb les seves pròpies habilitats i competències per desenvolupar el producte, sigui quin sigui, millorant les seves pròpies habilitats, compartint els seus coneixements i equipant-se millor com a col·laboradors a mesura que avancen en el procés de disseny. En el nostre cas, el producte es tracta de la realització d'una proposta artística en el camp de les arts escèniques i performatives (teatre, dansa, música) una coreografia que hauran de desenvolupar els estudiants de forma col·laborativa amb el professorat, però sense rebre'n directrius concretes, en un procés de cocreació què s'assumiran diferents rols.

Finalment, el tercer element d'aquesta metodologia pedagògica és la introducció en el procés creatiu de fonaments en etnografia del disseny (Gunn, Otto, & Smith, 2013; Dourish, 2004), que proposa l'emergència d'un coneixement social i cultural nou imbricat en el procés de disseny, aplicant les tècniques basades en l'observació participant i en les entrevistes en profunditat (Pink, 2014; Pink, 2015). L'etnografia és un mètode de l'antropologia per apropar-se, conèixer i descriure diferents realitats socials i culturals, generalment formes de vida que són desconegudes per qui fa la recerca. Aquest mètode es basa en un treball de camp que consisteix en la immersió de la persona investigadora en la realitat que vol conèixer (compartint el seu dia a dia, participant en els seus esdeveniments, observant els seus modes de fer, escoltant les seves maneres de dir i preguntant sobre allò que no entén o ignora). És per tant, un mètode que proporciona un coneixement situat, que és alhora corporal, sensorial i cognitiu, i racional i emocional, i que, a més, es basa en la interacció personal i en l'empatia, en apropar-se als altres per comprendre la seva visió del món.

El que ens interessa d'aquest mètode és doncs la seva orientació a aprendre dels altres, a ser conscient del propi cos, de la pròpia sensibilitat, i dels propis prejudicis o preconceptes que es posen en joc en la interacció amb els altres i alhora d'enfrontar-se a allò desconegut. Per una banda, és aquest coneixement encarnat i situat el que ens interessa com a eina d'aprenentatge quan ens obrim a la ciutat, a l'espai públic i als ciutadans, ja que pot oferir als estudiants noves maneres d'entendre el món i de relacionar-s'hi, i d'explorar i incorporar aquest

coneixement d'una forma corporal i sensorial. Per l'altra banda, no és l'objectiu que els o les estudiants d'art aprenguin a ser bons etnògrafs i facin una descripció antropològica, sinó que tinguin eines per exercitar l'empatia d'una manera reflexiva i descobrir nous patrons, fer-se nous interrogants que potser no s'havien formulat. El que volem del mètode etnogràfic és aprendre a entendre el contacte cultural amb l'altre com un "encontre cultural" (MacDougall, 1998), l'experiència transformadora del treball de camp etnogràfic i les formes de relació que propicia d'aprendre dels altres amb els altres (Lanzeni & Ardèvol, 2017). El coneixement situat i encarnat emergeix de la mirada oberta cap a l'altre i l'aliança que es genera en el camp. Així doncs, l'etnografia del disseny proporciona un camí de descobriment de l'altre i cap a l'altre, una manera d'enredar-nos reflexivament amb la gent i amb la realitat de la vida social.

D'aquesta manera i aplicant tècniques del disseny, la cocreació i etnogràfiques, els estudiants superen els límits disciplinaris en la seva formació per experimentar col·lectivament en diferents disciplines (dansa, coreografia, música, recerca artística) per tal d'elaborar un projecte artístic que tingui una connexió amb una realitat social que hauran explorat de forma etnogràfica. En aquest procés pedagògic, l'etnografia també experimenta un canvi d'un mètode orientat a la descripció d'una forma de vida, a un mètode d'exploració sensorial i corporal de maneres de viure i habitar la ciutat (Pink et al, 2010; Ingold, 2011).

La ciutat polifònica

El *workshop* "La ciutat polifònica" es va fer en un centre educatiu universitari d'arts performatives de Barcelona amb estudiants i professors de diferents disciplines (teatre, dansa, música i recerca artística). El *workshop* es va dur a terme a finals del mes de novembre del 2017, va tenir una durada de dues setmanes i va constar de 3 jornades completes (matí i tarda) de classe a dins i fora de l'aula. El *workshop* o taller en el camp del disseny té una estructura formal establerta basada en un procés que va des de la generació d'idees fins a la realització d'un prototip o proposta de disseny. La idea principal és produir innovació. En el disseny obert o en els processos de cocreació, el *workshop* s'entén com un espai obert i es promou que els participants realitzin activitats conjuntes amb l'ajuda d'una persona facilitadora, que introdueix els escenaris i problemes a resoldre col·lectivament pels participants. Com afirmen Akama i Pink (2017), aquest format obre un espai de possibilitat que permet les i els estudiants acceptar i treballar amb la incertesa, la improvisació i la incògnita com a experiència d'aprenentatge, incorporant el que van experimentant en el esdevenir del seu procés d'aprenentatge. A més, el taller juga amb el concepte de classe oberta (*open class*) en el

sentit que l'aula s'obre a l'espai públic, de manera que la dinàmica del taller funciona a partir de l'experiència dins i fora de l'aula, convertint-se la ciutat en un espai formatiu com a continuïtat del que es treballa a l'aula. D'aquesta manera l'alumnat relaciona l'experiència educativa amb el context social i cultural, connectant l'àmbit acadèmic amb el carrer i el món real per explorar la ciutat i els seus habitants com a "encontres culturals".

En el *workshop* van participar 14 estudiants, 8 noies i 6 nois de diversa procedència (Catalunya, Espanya, Síria, Colòmbia, França, Turquia, Regne Unit i Estats Units) i tres professors del centre (dansa, formació d'actors, i recerca artística) a més a més de la investigadora-facilitadora (Arianna Mazzeo) i d'altres investigadores que van participar-hi puntualment o que van ajudar a recollir les dades (Elisenda Ardèvol i una investigadora finlandesa visitant). El taller es va enregistrar en vídeo i s'hi van fer fotografies per la seva posterior anàlisi i avaluar-ne els resultats, així com es van fer un total de 12 entrevistes als participants per tal de recollir les seves valoracions un cop finalitzat el taller.

El professorat participant del centre i la facilitadora van acordar que la proposta del taller seria la creació d'una coreografia a partir dels sons i sensorialitats de la ciutat de Barcelona, i concretament, es va triar el mercat de l'Abaceria de Gràcia com a espai públic a partir del qual treballar aquesta idea amb l'alumnat. El mercat és un edifici emblemàtic del barri on està situada l'escola i en aquells moments estava a punt de tancar les seves portes per remodelació; espai que molts dels estudiants no coneixien malgrat passar-hi sovint pel davant per anar al centre. Un cop obtinguts els permisos per fer part del taller en aquest espai públic, es va iniciar el procés. La dinàmica del taller va consistir en un procés col·lectiu d'exploració sensorial del mercat, durant el qual l'alumnat va connectar amb la gent que l'habita, com els comerciants i els clients, va conèixer les seves històries de vida, problemes i quotidianitat, i va fer una exploració sensorial dels diferents espais del mercat, els moviments, els productes, els sons i els sorolls, etc. A partir d'aquesta exploració es va treballar des de diferents formes d'expressió artística i finalitzar co-creant una performance comuna al mercat, i com a forma de retorn a la comunitat del mercat del que havien aprés al seu procés creatiu.

L'etnografia i la cocreació com eina pedagògica

L'inici del taller va consistir en una introducció al disseny i a l'etnografia en el disseny, com a eina d'aproximació i de recerca a partir d'unes cartes fetes per la investigadora-facilitadora. Les cartes també són objectes propis dels processos de disseny amb usuaris. Les cartes s'utilitzen com

a interfície entre el facilitador i els usuaris, com a punt d'entrada per facilitar, d'una forma visual i amb la utilització de metàfores, una primera aproximació als objectius del procés de disseny i a la informació més detallada que necessitaran per dur a terme el seu projecte. En el nostre cas les cartes eren uns cartonets d'una mida de mig DIN A4 on figuraven imatges i un breu text corresponent a conceptes vinculats a l'etnografia i el disseny (per exemple, L'etnografia és un viatge – dissenyant la vida: el joc com a valor cultural; El treball de camp és observar participant: Responsabilitat social; Copresència: estar present: reconeixement, horitzontalitat, igualtat; L'etnografia en el disseny és transformació: coneixement obert: llibertat i flexibilitat; Etnografia és immersió, fer i dissenyar junts: motivació i compromís; etc.) A partir de les cartes l'alumnat intentava endevinar la proposta de treballar des del disseny i l'etnografia en un diàleg obert entre totes, incloent-hi la facilitadora. Després de jugar amb les cartes, tots els participants van treballar els conceptes de forma corporal, amb la interacció amb l'espai de l'aula i entre nosaltres. Després d'aquest treball d'incorporació, tots els participants vam anar a explorar el mercat, vam observar, parlar amb la gent, vam fer fotos i enregistraments de vídeo, etc. i a la tornada a l'aula, l'alumnat va improvisar una performance a partir de la seva experiència al mercat (vegeu les figures)[2].

Fig 1: Desplegant les cartes. "Vaig aprendre de les cartes que l'etnografia és una manera de no jutjar i observar la vida". (Sodelan, 21 anys, Síria)

[2] Les fotografies són fetes per les autores. Els textos provenen de les entrevistes amb les i els estudiants i han estat traduïdes de l'anglès al català per les autores. Els noms que hi figuren corresponen als pseudònims triats pels estudiants durant les entrevistes.

Fig. 2: Anem al mercat. "El disseny i l'etnografia per a un artista com jo són plataformes per pensar i aprendre, explorar l'espai públic i compartir". (Layla, 23 anys, Veneçuela)

Fig. 3: De tornada a l'aula improvisem una coreografia. "Vaig entendre que l'etnografia també ens permet expressar sentiments sense paraules però amb el cos. Quan improvisàvem després de les cartes, vam crear una performance en un instant. Mai ho havia fet abans a classe, això, i mira que sóc actriu. No ho havia experimentat mai abans." (Mary, 20 anys, Colòmbia)

Durant les altres sessions del taller vam treballar de diferents formes amb el mercat, fent els estudiants i compartint les seves pròpies "cartes" en què recollien la informació bàsica que volien transmetre de la seva observació del mercat i desenvolupant les seves pròpies metàfores. Buscaven patrons de moviments o de sons al mercat, reflexionant sobre les històries de vida que hi havien escoltat. Tot aquest aprenentatge s'anava incorporant a les seves improvisacions de dansa col·lectiva, fins a pensar una coreografia o performance per dur a terme al mercat el tercer dia del taller, unes setmanes més tard.

Per a aquesta performance van decidir entrar per petits grups de dos o tres per les diferents entrades del mercat i anar deambulant fins que s'anessin trobant de forma espontània. En el seu deambular pel mercat es van posar nassos de pallasso i van decidir no parlar, sinó reproduir els sons, gestos i moviments que hi havien aprés. Els comerciants, veïns i veïnes del barri s'ho miraven amb curiositat, sense entendre gaire què feien aquells joves amb nassos vermells. Ells també es movien indecisos, vulnerables, fins que es van agrupar en un punt del mercat i van realitzar una mena de dansa conjunta en la qual van emetre diferents sons més o menys articulats. Finalment, van arribar a un punt on tots van coincidir a exclamar: "Bolet, bolet, boooleeeet", i van donar per finalitzada la performance sortint fent el carrilet, o una mena de conga, del mercat.

Després, de tornada a l'aula, en Marc (20 anys, Catalunya) ens va explicar que la paraula "bolet" li va sortir de cop en reconèixer el comerciant que havien entrevistat durant la primera visita al mercat. Les companyes i companys de performance es van afegir ràpidament al crit de "bolet, bolet" com si fos un crit onomatopeic o només per la seva sonoritat. El cas és que a l'entrevista en Marc explica com el seu oncle el portava a recollir bolets quan ell tenia 5 anys, com l'aconsellava sobre quins eren bons o dolents. Aquest record ressona en la biografia del comerciant que entrevisten al mercat, quan explicava que quan era jove i vivia al camp, anava a buscar bolets i ara només en venia. En Marc va establir una connexió emocional amb el comerciant i amb el mercat a través del seu record boletaire. El que ens resulta significatiu aquí és com en Marc aglutina amb el seu crit de "bolet, bolet" el conjunt d'actors de la performance en el mercat, i com s'articula en el seu cas però també de forma col·lectiva, la memòria personal amb la memòria grupal de la primera visita al mercat, i la memòria de grup compartint les cartes personals sobre el mercat, i com finalment, tots fan la "dansa del bolet". Un exemple paradigmàtic de com disseny i etnografia s'han articulat de forma harmoniosa, però no exempta de tensió emocional i de conflicte, en el procés d'aprenentatge dels estudiants.

Fig. 4: Durant la performance al mercat. "Hem col·laborat junts, hem sortit a la ciutat, hem preguntat a la gent del mercat com se senten, hem observat. Després vam actuar i hi vam parlar. No era una classe. Va ser una actuació. Com s'anomena? Ho anomenaré performance col·lectiva perquè vam crear junts. " (Ololai, 21 anys, Catalunya)

Fig. 5: Després de la performance col·lectiva. "Crec que això és útil i també és nou. Crec que això no és una classe. Crec que és com la vida. És el mateix que sento quan viatjo o quan descobreixo alguna cosa nova ". (Mary, 20 anys, Colòmbia)

Aquí només hem pogut mostrar un tast d'aquesta recerca. A manera de conclusió podem dir que l'experiència pedagògica realitzada amb el taller de "La ciutat polifònica" mostra que és possible innovar en l'ensenyament artístic incorporant elements multidisciplinaris procedents del disseny i de les ciències socials, i que això comporta per als estudiants una experiència novella, ja que els possibilita la coordinació d'un procés de creació col·lectiva que mou aspectes corporals, emocionals i cognitius, incorporant elements de la vida quotidiana i aprenent del seu entorn urbà més immediat. I aquest procés és transformador perquè té incidència tant en la seva formació acadèmica com en el seu desenvolupament personal.

Referències:

Chemi, T., & Krogh, L. (eds.) (2017). *Co-Creation in Higher Education: Students and Educators Preparing Creatively and Collaboratively to the Challenge of the Future*. New York: Springer

Cruickshank, M. L. (2014). *Open Design and Innovation: Facilitating Creativity in Everyone*. Aldershot, UK: Gower Publishing, Ltd.

DiSalvo, C. (2009). Design and the Construction of Publics. *Design Issues*, 25 (1), 48-63

Dourish, P. (2004). *Where the Action Is: The Foundations of Embodied Interaction*. Cambridge, MA: MIT Press

Elsharnouby, T. H. (2015). Student co-creation behavior in higher education: the role of satisfaction with the university experience. *Journal of Marketing for Higher Education*, 25 (2), 238-262

Gunn, W., Otto, T., & Smith, R. C. (Eds.). (2013). *Design Anthropology: Theory and Practice*. London: A&C Black

Hallam, E., & Ingold, T. (2007). *Creativity and Cultural Improvisation*. London: Bloomsbury

Ingold, T. (2011). *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*. London: Routledge

Lanzeni, D., & Ardèvol, E. (2017). Future in the ethnographic world. In *Anthropologies and futures techniques for researching an uncertain world*. London: Bloomsbury

Manzini, E. (2015). *Design, When Everybody Designs: An Introduction to Design for Social Innovation*. Cambridge, MA: MIT Press

MacDougall, D. (1998). *Transcultural Cinema*. Princeton, N.J.: Princeton University Press

Pink, S. (2014). Digital–visual–sensory-design anthropology: Ethnography, imagination and intervention. *Arts and Humanities in Higher Education*, 13 (4), 412-427

Pink, S. (2015). *Doing Sensory Ethnography*. London: Sage

Pink, S., Hubbard, P., O'Neill, M., & Radley, A. (2010). Walking across disciplines: from ethnography to arts practice. *Visual Studies*, 25 (1), 1-7

Sanders, E. B. N., & Stappers, P. J. (2008). Co-creation and the new landscapes of design. *Co-design*, 4 (1), 5-18

Sessió 4

Arte y Salud: Un espacio de encuentro creativo desde lo comunitario. Investigación transdisciplinar colaborativa, nuevas metodologías y herramientas de investigación creativa

Silvia Siles Moriana, Mar Castillejo Higueras, Adelaida Larraín Vergara, Claudia Azcona Gómez i Jorge Fernández-Cedena

Universidad Complutense de Madrid i Organismo Autónomo Madrid Salud. Proyecto Arte y Salud

Resumen: Este texto se articula en torno a las herramientas de investigación creativas, generadas mediante las prácticas artísticas, como herramientas de promoción de la salud comunitaria en el contexto del *Proyecto Arte y Salud.* Este surge en 2011 de la colaboración entre la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense y el Servicio de Prevención y Promoción de la Salud del Organismo Autónomo Madrid Salud. A partir de la puesta en marcha de una serie de procesos creativos se abordan las siguientes dimensiones: nuevos marcos metodológicos de investigación, metodologías de transdisciplinariedad entre diferentes contextos, desafíos de la investigación creativa en colaboración y transferencia de conocimiento, dimensiones éticas y sociales y la investigación activista. Por último, se presentan unas conclusiones/discusión sobre el trabajo llevado a cabo.

Palabras clave: salud comunitaria, prácticas artísticas, herramientas de investigación participación, trabajo en red.

Resum: Aquesta ponència s'articula entorn d'eines creatives de recerca, generades mitjançant les pràctiques artístiques, com a eines de promoció de la salut comunitària en el context del Proyecto Arte y Salud. Aquest projecte sorgeix el 2011 de la col·laboració entre la Facultat de Belles Arts de la Universidad Complutense i el Servei de Prevenció i Promoció de la Salut de l'Organisme Autònom Madrid Salud. Arran de la posada en marxa d'una sèrie de processos creatius, s'aborden les dimensions següents: nous marcs metodològics de recerca; metodologies de transdisciplinarietat entre diferents contextos; desafiaments de la recerca creativa en col·laboració i transferència de coneixement; dimensions ètiques i socials i recerca activista. Finalment, es presenten unes conclusions/discussió sobre el treball dut a terme.

Paraules clau: salut comunitària, pràctiques artístiques, eines de recerca participació, treball en xarxa.

Abstract: This paper is based on creative research tools, generated through artistic practices, as tools for the promotion of community health in the context of the Arte y Salud [Art and Health] Project. This project arises in 2011 from the collaboration between the Faculty of Fine Arts of the Complutense University and the Prevention and Health Promotion Service of the Autonomous Organism Madrid Salud. Based on the implementation of a series of creative processes, the following dimensions are addressed: new methodological research frameworks, methodologies of transdisciplinarity between different contexts, challenges of creative research in tandem with knowledge transfer, and social dimensions and activist research. Finally, some conclusions/ discussion on the work carried out are presented.

Keywords: community health, artistic practices, research tools, participation, networking

Arte y Salud: Un espacio de encuentro creativo desde lo comunitario. Investigación transdisciplinar colaborativa, nuevas metodologías y herramientas de investigación creativa

Esta propuesta se articula en torno a las herramientas de investigación creativas, generadas mediante las prácticas artísticas como vehículo de promoción de la salud comunitaria en el contexto del *Proyecto Arte y*

Salud[1], que tiene origen en 2011 con la firma de un convenio de colaboración entre la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid y el Organismo Autónomo Madrid Salud dependiente del Ayuntamiento de Madrid.

El proyecto se enmarca dentro de las líneas de actuación de la estrategia *Barrios Saludables*[2] y de *Madrid Ciudad de los Cuidados*[3] del Servicio de Prevención y Promoción de la Salud de Madrid Salud[4] que desarrolla su actividad en los Centros Municipales de Salud Comunitaria (CMSc)[5] desde un enfoque de salud comunitaria. Se trata de una perspectiva colectivista y emancipadora que considera a la comunidad como foco generador de salud (López Ruíz y Padilla, 2017). Por tanto:

Es un modelo de atención encaminado a empoderar a la población de un territorio, teniendo en cuenta el contexto social y cultural de la comunidad y sus riesgos y oportunidades para la salud. Este modelo implica una colaboración interdisciplinaria entre agentes e instituciones responsables de las dimensiones sanitarias, sociales y culturales de la persona y la comunidad. (Castillejo et al., 2018, 466)

En este contexto, a partir del año 2017, se conceden 4 becas de formación e investigación a estudiantes de doctorado y se firma un contrato para el *Asesoramiento científico-técnico para la documentación, recopilación y digitalización de materiales artísticos y evidencias de los diseños, intervenciones y proyectos de arte y salud (DARSA)*[6]. Así, los profesionales de las prácticas artísticas colaboran junto a los equipos sociosanitarios de los CMSc articulando el *Proyecto Arte y Salud* alrededor de 3 objetivos:

---

[1] Proyecto Arte y Salud. "Proyectos en acción". Recuperado de https://www.ucm.es/arteysaludproyectos/proyectos-en-accion-doctorado-e-investigacion

[2] Estrategia Barrios Saludables 2016-2019. Recuperado de https://www.madrid.es/UnidadesDescentralizadas/Salud/PrevencionYPromocion/EspInformativos/Estrategia%20gente%20saludable/ficheros/BARRIOS_SALUDABLES_2018.pdf

[3] Madrid Ciudad de los Cuidados. Recuperado de http://madridsalud.es/que_es_mcc/

[4] Servicio de Prevención y Promoción de la Salud del Organismo Autónomo de Madrid Salud. Recuperado de http://madridsalud.es/prevencion-y-promocion-de-la-salud/

[5] Centro Municipal de Salud Comunitaria: http://madridsalud.es/centros-madrid-salud-cms/

[6] Línea del tiempo realizada por DARSA del proyecto Arte y Salud. Recuperado de https://cdn.knightlab.com/libs/timeline3/latest/embed/index.html?source=1g9RGnXy3mf9cHi9zWVSL2_1Bb1vGQZ8Bj934f26GMnM&font=Default&lang=en&initial_zoom=2&height=650

Utilizar la creación artística como herramienta para la prevención y la promoción de la salud; activar espacios de participación ciudadana entorno a la promoción de la salud; implicar a diferentes instituciones sociales y culturales (asociaciones, grupos, museos, escuelas, servicios sociales, etc.) en proyectos de arte y promoción de la salud. (Ávila, et al., 2019, 206)

Por lo tanto, se han puesto en marcha una serie de procesos creativos, en los que la actividad artística ha funcionado como mediadora y ofrece metodologías diferentes para el trabajo en la promoción de la salud comunitaria.

A continuación, describimos brevemente 6 de las investigaciones que forman parte del *Proyecto Arte y Salud* a partir de las que abordaremos una serie de cuestiones relativas a los procesos de investigación de tesis doctoral:

ARTYS: La Experimental

ARTYS: La Experimental es un proyecto de promoción de la salud comunitaria a través del arte como metodología para facilitar la participación de la ciudadanía e impulsar la mejora de la calidad de vida de la Colonia Experimental de Villaverde Alto. En este trabajo participa el Servicio de Convivencia Intercultural en Barrios, el CMSc de Villaverde y las vecinas de la Colonia, a través de un grupo motor que se ha constituido como "comunidad creativa". Se enmarca en el arte basado en la comunidad, las prácticas artísticas colaborativas y la participación ciudadana como derecho comunitario. Su principal objetivo es impulsar la mejora del bienestar físico, mental y social a través de las prácticas artísticas y de una red de cuidados mutuos (Siles-Moriana, 2019).

Proyecto Bulevar

El Bulevar de Peña Gorbea de Puente de Vallecas ha sido durante décadas un lugar de encuentro para las vecinas y vecinos del barrio y un punto neurálgico de recursos municipales y comercios. Sin embargo, este espacio presenta también diferentes problemáticas que impiden que la comunidad pueda disfrutar plenamente en este lugar. Desde 2017, el equipo del CMSc del distrito propone y participa, junto con diferentes entidades y colectivos del barrio, en una serie de eventos y proyectos comunitarios para intentar convertirlo en un lugar más saludable. Para ello, se recurre a metodologías propias del arte colaborativo, que se hibridan con diferentes saberes. Este tipo de prácticas posibilitan la creación de redes y vínculos dentro de una comunidad (Castillejo, 2019).

Taller de haiku y poesía breve

Este taller, trata de poner en práctica las facultades que tiene la poesía como medio de expresión, instrumento educativo y socializador y, para ello, se prioriza el aprendizaje desde la práctica, el juego y el trabajo colaborativo. Avanza desde el haiku y los poemas encadenados japoneses, hasta la acción poética y la poesía urbana contemporánea, pasando por la ilustración clásica del haiku y la poesía visual. Tiene como objetivo principal contribuir al desarrollo de las habilidades sociales y comunicativas para fomentar el pensamiento positivo y el bienestar. Se ha llevado a cabo con personas usuarias de distintas entidades, como la Asociación Madrileña de Amigos y Familiares de Personas con Esquizofrenia, el Espacio de Igualdad Juana Doña, el Centro de Atención a las Adicciones de Arganzuela, la Unidad de Madres Jaime Garralda y la Biblioteca Pública Pedro Salinas.

Proyecto ARVICO. Arte, Vínculo y Comunicación

El Proyecto ARVICO investiga la aplicación de la mediación artística para mejorar las habilidades sociales y de comunicación en un grupo de personas con trastorno mental grave a través del arte. Se ha articulado a partir de una serie de visitas-taller al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en las que, después de observar las obras de arte (pinturas, esculturas y collages), se han realizado prácticas artísticas participativas para reflexionar y poner en práctica sus habilidades sociales, sus capacidades comunicativas—verbales y no verbales—, y la expresión de sus emociones. Se ha llevado a cabo en colaboración con la Línea de Rehabilitación Hermanas Hospitalarias de Vallecas.

Proyecto ABRE. Abrir un Refugio

El Proyecto ABRE: Abrir un Refugio. Encuentros ciudadanos para la salud comunitaria se lleva a cabo en el CMSc de San Blas y tiene como objetivo prevenir y reducir el sentimiento de soledad no deseada, así como promover los autocuidados en el distrito madrileño. En los talleres se llevan a cabo acciones participativas de carácter comunitario a través diferentes estrategias artísticas (la acuarela, el fotovoz, el collage, las visitas culturales, etc.) para reflexionar sobre la soledad y los autocuidados, con el objetivo de crear un círculo de apoyo en el barrio e impulsar los recursos personales y las estrategias de afrontamiento activas.

Proyecto Agua y color

Agua y Color es un proyecto desarrollado mediante la acuarela y las técnicas húmedas con grupos de mujeres adultas, madres con sus hijos/as y mujeres de población gitana en diferentes distritos de Madrid. Se plantea como objetivo trabajar y generar experiencias de diálogo y bienestar para desarrollar procesos de cambios saludables que mejoren las relaciones interpersonales. El proyecto no solo se articula en relación a los talleres, sino que se considera fundamental dar visibilidad a los procesos y experiencias de las participantes, en una propuesta expositiva comunitaria. La importancia de esta muestra no es únicamente el resultado visual de esta, sino que el proceso preparatorio de colaboración, ayuda, diálogo y fortalecimiento de relaciones supone un enriquecimiento saludable para las participantes.

Nuevos marcos metodológicos de investigación

En el contexto de estas investigaciones de tesis doctoral se han explorado métodos emergentes tales como la Investigación Basada en las Artes (IBA), un "concepto paraguas", "que no prescribe un procedimiento específico para producir un resultado, sino que está abierto a una gran variedad de aproximaciones y enfoques" (Marín-Viadel & Roldán, 2019, 886). De este modo, un trabajo de investigación puede ser creativo y emotivo, y el conocimiento se puede construir y presentar a través de diferentes lenguajes, donde el objetivo:

> […] no es tanto explicar los acontecimientos educativos o sociales como proponer o sugerir nuevas maneras de verlos o comprenderlos. En lugar de llegar a conclusiones que cierran un problema lo que busca es abrir nuevas "conversaciones" […] En síntesis, el propósito final es plantear nuevas preguntas más que encontrar respuestas. (Marín-Viadel & Roldán, 2019, 885-886)

Por otro lado, se ha encontrado en la a/r/tografía un modo de hacer que se ajusta a las necesidades de este tipo de proyectos. Se trata de "una indagación de vida, un encuentro personal llevado a cabo mediante comprensiones y experiencias artísticas y textuales" (Irwin, 2013, 108), que articula a un mismo nivel la dimensión artística, educativa e investigadora en prácticas colaborativas, participativas y socio-

comunitarias (Marín-Viadel & Roldán, 2019). En este sentido, los cuadernos madre-hijo de los talleres de *Agua y Color*, creados con madres jóvenes y sus bebés, constituyen una herramienta de vínculo, relación, apoyo y fortalecimiento para el desarrollo y crecimiento saludable. Este recurso artístico-textual se ajusta a las características de la IBA y la a/r/tografía.

Fig. 1: Larraín, A. (2019). Agua y Color.

Metodologías de transdisciplinariedad entre diferentes contextos

Los trabajos presentados se enmarcan en un proyecto transdisciplinar que conjuga aspectos metodológicos del arte, la salud y el trabajo comunitario, campos que, a su vez, están delimitados por modelos de investigación diferentes. De este modo, en *ARVICO* se lleva a cabo una combinación de métodos y datos cuantitativos, más propios del campo sanitario, junto a los cualitativos y creativos del trabajo comunitario y del arte, con el objetivo de adaptar la investigación a las necesidades y posibilidades de las personas involucradas en ella.

Este modo de proceder implica la necesidad de crear equipos de trabajo formados por una gran variedad de profesionales de diferentes

campos que aportan diversos saberes. De este modo, en el *Proyecto Bulevar* participan diferentes recursos municipales, entidades, colectivos y la vecindad del barrio, generando una red de trabajo donde se lleva a cabo un proyecto común.

Fig. 2: Azcona, C. y Castillejo, M. (2019). Comparativa entre el *Proyecto ARVICO* y el *Proyecto Bulevar.*

Desafíos de la investigación creativa en colaboración

El desafío más importante que aparece en este trabajo es el de la comprensión de las posibilidades que presentan estos procesos de investigación en un marco híbrido entre el arte y la salud comunitaria, por lo que, la construcción de esta alianza ha requerido diálogo y ruptura de las zonas de confort de ambas partes.

El segundo reto, es la dificultad de incorporar a las comunidades en el proceso de investigación, considerándolas como sujetos investigadores de pleno derecho y no como objetos de estudio. Esta cuestión presenta gran responsabilidad, ya que, es necesario incorporar su visión sin abandonar el rol de investigador. De este modo, para solventar este reto de equilibrio de roles, en *ARTYS: La Experimental*, se han buscado estrategias para que todas las personas, desde su lugar, puedan aportar información valiosa al trabajo de investigación. Así, el grupo motor, formado también por personas cuyo interés principal en el proyecto no es el de un trabajo académico, desarrolló algunas tareas propias de la investigación, como el seguimiento de la instalación artística efímera en el espacio público a través de un cuaderno de campo colectivo y virtual (grupo de la aplicación *WhatsApp*). Surge, así, otro asunto complejo relacionado con el concepto de "autoría". El grupo motor se convierte en una *comunidad creativa e investigadora*, propietaria de las obras-herramientas producidas durante el proyecto.

Esta misma cuestión se presenta en las poesías colaborativas del *Taller de haiku y poesía breve,* donde la autoría se diluye para generar un "producto" con el que todas las personas se identifican. Además, en la última sesión del taller, los y las participantes crean un poema y una acción poética con la que poder describir y evaluar la experiencia individual.

Fig. 3: Siles, S. y Fernández-Cedena, J. (2018 y 2019). Comparativa entre *ARTYS: La Experimental* y el *Taller de haiku poesía breve.*

Estas creaciones aportan información valiosa para la obtención de datos, ilustrando diversas cuestiones desde diferentes puntos de vista. Sin embargo, considerarlas como herramientas de investigación para la obtención de resultados presenta otro de los desafíos clave: la dificultad para legitimar lo subjetivo como elemento de investigación académica.

En las prácticas descritas se presenta esta cuestión de manera reiterada, ya que, "el observador es hoy partícipe y creador del conocimiento. El mundo en el que vivimos los humanos no es un mundo abstracto, un contexto pasivo, sino nuestra propia creación simbólico-vivencial" (Najmanovich, 2001, 110). Por este motivo, surge la necesidad, por un lado, de buscar otras estrategias y, por otro, de crear herramientas que respondan a la demanda de incorporar las diferentes visiones complejas del mundo.

Transferencia de conocimiento, dimensiones éticas y sociales y la investigación activista

Por último, cabe destacar que todas estas propuestas han formado una "red metodológica", que se ha desarrollado bajo el paraguas de un marco ético de investigación cuyos puntos clave han sido: la búsqueda de la horizontalidad mediante la cesión del poder; la visión de una investigación socialmente útil enfocada hacia la transformación y la transferencia de conocimientos; y una ética contingente feminista y de los cuidados basada en el respeto a los demás, la escucha activa, la generosidad, la cautela, la humildad y el compartir saberes (Denzin, 2008). De esta manera *ABRE*, posibilita la creación espontánea de espacios de cuidado al final de las sesiones para dar respuesta a la demanda de las personas participantes.

Fig. 4: Azcona, C. (2019). *Proyecto ABRE: Abrir un Refugio*

Lista de herramientas de investigación creativas

Las herramientas de investigación en torno a las que se ha articulado la ponencia son "polivalentes", es decir, han servido tanto como herramienta de recogida de datos, como productos artísticos en sí mismos y como forma de presentar los resultados. A continuación, se presenta un esquema que resume y relaciona los proyectos y metodologías presentadas en este texto con las "herramientas-producto" que se han generado y utilizado en estos procesos de investigación:

Fig. 5: Siles, S. y Castillejo, M. y Larraín, A. y Azcona, C. & Fernández-Cedena, J. (2019). Esquema de proyectos, herramientas y metodologías

Conclusiones/discusión

Tal como se ha desarrollado a lo largo de este texto, los desafíos que se presentan en este ámbito de investigación son múltiples. A través de las diferentes propuestas expuestas se han intentado ofrecer posibles respuestas creativas a estos desafíos. De este modo, encontramos en todas ellas una serie de cuestiones comunes relacionadas, en primer lugar, con la confianza en el *bienhacer* del "otro", entendido desde un punto de vista multidireccional y horizontal. En este sentido, cuando se desarrollan procesos participativos y colaborativos comunitarios, se considera fundamental la existencia de esta confianza para construir un proyecto común en el que las visiones de todas las personas implicadas aportan información y experiencias valiosas al conocimiento compartido. Para ello, se reconoce, por un lado, la necesidad de que los y las profesionales asuman el "riesgo de ceder el poder" que su rol implica, directa e indirectamente, y por otro, que este proceso de cesión se lleve a cabo teniendo en especial consideración a todas las partes: quien quiere "ceder el poder" y quien lo quiere, o no, tomar.

En segundo lugar, se percibe que, a pesar de una inicial reticencia al uso de lenguajes artísticos, debido a la poca familiaridad con ellos, se produce una implicación mayor conforme avanza el proceso. De esta manera, se activa la participación, la creatividad y las personas se

comprometen con el proyecto y la comunidad, gracias, también, a la creación de una red de vínculos y emociones facilitadas por las prácticas artísticas que se desarrollan.

Por último, se ha observado que, una vez finalizados los proyectos, se genera una continuidad de las acciones por parte de los y las participantes en los procesos sin que sea necesaria la presencia de los y las profesionales que realizan la mediación artística. Esta cuestión está estrechamente ligada al fomento de la autogestión, autonomía y empoderamiento personal y comunitario, que son objetivos esenciales en todas y cada una de las propuestas que se han presentado.

En definitiva, se trata de un campo de investigación abierto, en el que siguen surgiendo discusiones y nuevas preguntas aún sin resolver: ¿qué ocurre con la autoría de los resultados de estos procesos?; ¿Dichos resultados son legítimos dentro del ámbito académico?; ¿Cómo podemos validar estas herramientas creativas en contextos de salud? Para poder responder a estas cuestiones se necesitarán más tiempos, espacios, apoyos institucionales y trabajos de investigación que aborden este ámbito.

Referencias:

Referencias dentro del texto:

Ávila, N., Azcona, C., Claver, M. D., Larraín, A., Segura, J., & Martínez, M. (2019). Art, health promotion and community health: Constructing the 'Madrid Salud' model. *Journal of Applied Arts & Health.* 10 (2), 203-2017

Castillejo, M. (2019). Replanteando el Bulevar: Un jardín vertical como intervención artística y comunitaria. *EARI, Educación Artística Revista de Investigación*, (10), 82-94. Recuperado de https://ojs.uv.es/index.php/eari/article/view/14246/14681

Castillejo, M., Fernández-Cedena, J., Siles, S., Ávila, N., & Claver, M. D. (2018). Batas Nómadas en Madrid Salud: el arte y los artistas en equipos profesionales de salud comunitaria. *Gaceta Sanitaria,* 32(5), 466-472. Recuperado de http://www.gacetasanitaria.org/es-batas-nomadas-madrid-salud-el-articulo-S0213911118300955

Denzin, N. K. (2008). La política y la ética de la representación pedagógica: Hacia una pedagogía de la esperanza. En P. McLaren & J. L. Kincheloe (Eds.), (2008). *Pedagogía crítica. De qué hablamos, dónde estamos* (pp. 181-200). Barcelona: Graó

López Ruíz, V., & Padilla, J., (coords.) (2017). *Salubrismo o barbarie*. Córdoba, España: Atrapasueños editorial

Najmanovich, D. (2001). Pensar la subjetividad. Complejidad, vínculos y emergencia. *Utopía y Praxis Latinoamericana,* 6 (14), 106-111. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/26476830_Pensar_la_subjetividad_Complejidad_vinculos_y_emergencia

Siles-Moriana, S. (2019). El arte y la creatividad como nuevas formas de bienestar. Primera fase de ARTYS, La Experimental, proyecto de Arte y Salud Comunitaria en la Colonia Experimental de Villaverde Alto (Madrid). *EARI, Educación Artística Revista de Investigación,* (10), 150-167. Recuperado de https://ojs.uv.es/index.php/eari/article/view/12608/14668

Referencias bibliográficas:

Ávila, N. (2019). Educación artística, transformación social y universidad. Reflexiones desde las prácticas de máster. *Revista Prisma Social, 25*, abril, 316-331. Recuperado de http://revistaprismasocial.es/article/view/2610

Ávila, N., & Acaso, M. (2011). Una profesión reconocida en contextos de salud: la educación artística. *Arte, Individuo y Sociedad,* 23 (Núm. Especial), 19-27. Recuperado de http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/36740

Ávila, N., Azcona, C., Claver, M. D., Larraín, A., Martínez, M., & Segura, J. (2019). Art, health promotion and community health: Constructing the 'Madrid Salud' model. *Journal of Applied Arts & Health*, 10 (2), 203-217

Ávila, N., Orellana, A., Claver, L., Segura, J., Martínez, M., & Borrego, O. (2016). Proyectos comunitarios: propuestas desde la promoción de la salud y la creación artística. *Comunidad,* (2)18, 3. Recuperado de http://comunidadsemfyc.es/proyectos/

Ávila, N., Orellana, M., García, M., Antúnez, N., & Claver, M. D. (2014). Arte, salud y prevención: primeras colaboraciones. *Gaceta Sanitaria, 28*(6), 501-504. Recuperado de https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4853147

Azcona, C. (2018). *Arte, Vínculo y Comunicación. Mejora de las habilidades sociales en personas con trastorno mental severo a través del arte.* Facultad de Bellas Artes, Vicedecanato de Investigación y Doctorado, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 35-41. Recuperado de https://eprints.ucm.es/50393/

Bang, C. (2016). *Creatividad y salud mental comunitaria: tejiendo redes desde la participación y la creación colectiva*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Lugar Editorial

Bauades, J., & Giménez, C. (2013). *Hagamos de nuestro barrio un lugar habitable. Manual de intervención comunitaria en barrios.* Valencia: Tirant Humanidades. Recuperado de http://nadiesinfuturo.org/IMG/pdf/Manual_de_intervencin_comunitaria_en_barrios_2.pdf

Carnacea, A., & Lozano, A. (2011). *Arte, Intervención y Acción Social. La creatividad transformadora.* Madrid: Grupo 5

Castillejo, M., Fernández, J., Siles, S., Ávila, N., & Claver, M. D. (2018). Batas Nómadas en Madrid Salud: el arte y los artistas en equipos profesionales de salud comunitaria. *Gaceta Sanitaria, 32(*5), 466-472. Recuperado de http://www.gacetasanitaria.org/es-batas-nomadas-madrid-salud-el-articulo-S0213911118300955

Castillejo, M. (2019). Replanteando el Bulevar: Un jardín vertical como intervención artística y comunitaria. *EARI, Educación Artística Revista de Investigación,* (10), 82-94. Recuperado de https://ojs.uv.es/index.php/eari/article/view/14246/14681

Cleveland, W. (2000). *Art in Other Places: Artists at Work in America's Community and Social Institutions*. New York: Edita Praeger

Cofiño. R, et al (2016). Promoción de la Salud basada en activos: ¿cómo trabajar con esta perspectiva en intervenciones locales? *Gaceta Sanitaria,* 30 (S1), 93-98. Recuperado de http://www.gacetasanitaria.org/es/promocion-salud-basada-activos-como/articulo/S021391111630125X/

Delgado, L., Fernández, J., Rey, N., & Sainz, S. (2017). Arte comunitario como herramienta de inclusión: experiencias en el Taller de Expresión Artística del Centro Penitenciario Madrid IV de Navalcarnero. *EARI, Educación Artística Revista de Investigación,* (8), 120-141. Recuperado de https://ojs.uv.es/index.php/eari/article/view/9914/10171

Fernández, J. (2017). Arte y acción social en prisiones. Diseñando un taller permanente, primeras experiencias. *EARI, Educación Artística Revista de Investigación,* (8), 86-104. Recuperado de https://ojs.uv.es/index.php/eari/article/view/10020/10169

Fernández-Cedena, J. (2018). Educación y mediación artística en prisiones. Trabajando por la permanencia de un taller en la cárcel de Navalcarnero. *RES, Revista de Educación Social*, 27, 311-331. Recuperado de http://www.eduso.net/res/27/articulo/educacion-y-mediacion-artistica-en-prisiones-trabajando-por-la-permanencia-de-un-taller-en-la-carcel-de-navalcarnero

Garrido, R., Luque-Ribelles, V., & García-Ramírez, M., (2013). Capítulo Cuarto: Investigación-Acción Participativa como Estrategia de

Intervención Psicosocial. En J. Bauades & C. Giménez. *Hagamos de nuestro barrio un lugar habitable. Manual de intervención comunitaria en barrios* (pp. 102-123) Valencia: Tirant Humanidades

Hernández, F. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio Siglo XXI,* 26, 85-118. Recuperado de https://revistas.um.es/educatio/article/view/46641

Hodgins, M., & Boydell, K. M. (2013). Interrogating Ourselves: Reflections on Arts-Based Health Research. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 15(1). Recuperado de http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs1401106

Larraín, A. (2017). *Aplicaciones didácticas del color y el agua: técnicas al agua como recurso para generar experiencias significativas. Proyectos de didácticas de las artes plásticas con mujeres adultas y madres.* Facultad de Bellas Artes, Vicedecanato de Investigación y Doctorado, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 35-41. Recuperado de https://eprints.ucm.es/50393/

Larraín, A., Azcona, C., Ávila, N., & Claver, M. D. (2018). Arte como recurso de salud y bienestar: una experiencia con mujeres a partir de la exposición de Cai Guo-Qiang del Museo Nacional del Prado*. Agathos, atención sociosanitaria y bienestar,* (3)*,* 50-59. Recuperado de https://siidon.guttmann.com/en/registro/arte-como-recurso-salud-bienestar-experiencia-mujeres-partir-exposicion-cai-guo-qiang-museo

Larraín, A., Camarena, P., & Ávila, N. (2019). Prácticas artísticas en Espacios de Salud: talleres, salidas culturales, exposiciones del grupo Acompañando con el Agua: CMSc Centro Municipal de Salud Comunitaria Villa de Vallecas. *Revista Arte y Movimiento,* (20), 9-21. Recuperado de https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/artymov/article/view/4707

Larraín, A., Ávila, N., & Cortés, F. (2019). Criar en colores, nuevas experiencias: una intervención de agua y color con madres jóvenes de etnia gitana en Servicios Sociales de Fuentidueña, Villa de Vallecas. *EARI, Educación Artística Revista de Investigación,* (10), 95-115. Recuperado de https://ojs.uv.es/index.php/eari/article/view/12705

Lewin, K. (1988). La investigación-acción y los problemas de las minorías. *Revista de Psicología Social,* (3), 229-240. Recuperado de https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2903452

López, V., & Padilla, J. (2017). *Salubrismo o barbarie. Un mapa entre la salud y sus determinantes sociales.* Córdoba: Atrapasueños editorial

McNiff, S. (1998). *Art-Based Research*. London: Jessica Kingsley Publishers

Marín, R. (Ed.) (2005). *La Investigación en Educación Artística: temas, métodos y técnicas de indagación sobre el aprendizaje y la enseñanza de las artes y culturas visuales*. Granada y Sevilla: Editorial Universidad de Granada

Palacios, A. (2009). El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas. *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, (4), 197-211. Recuperado de https://revistas.ucm.es/index.php/ARTE/article/view/9641

Rey, N., Pérez, M. de las N, Castillejo, M., & Sánchez, L. (2015). Una revisión de las prácticas colaborativas, culturales y pedagógicas para la igualdad de género. *ARTE Y MOVIMIENTO,* (13)*,* 27-36. Recuperado de https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/artymov/article/view/2243

Salazar, M. C. (2006). *La Investigación-Acción Participativa. Inicios y Desarrollos*. Madrid: Editorial Popular

Siles-Moriana, S. (2018). *Las prácticas artísticas como agente de desarrollo en comunidades saludables.* Facultad de Bellas Artes, Vicedecanato de Investigación y Doctorado, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 35-41. Recuperado de https://eprints.ucm.es/50393/

Siles-Moriana, S. (2019). El arte y la creatividad como nuevas formas de bienestar. Primera fase de ARTYS, La Experimental, proyecto de Arte y Salud Comunitaria en la Colonia Experimental de Villaverde Alto (Madrid). *EARI, Educación Artística Revista de Investigación,* (10), 150-167. Recuperado de https://ojs.uv.es/index.php/eari/article/view/12608/14668

Bailando con el Alzheimer: Proyecto de Aprendizaje Servicio

Susana Pérez Testor
Conservatori Superior de Dansa, Institut del Teatre y Facultat de Psicologia, Ciències de la Educació i de l'Esport Blanquerna, Universitat Ramon Llull

RESUMEN: El proyecto Bailando con el Alzheimer nace con un triple objetivo. En primer lugar, diseñar y practicar sesiones de danza creativa con personas con demencia. En segundo lugar, proporcionar un rol activo y protagonista a estudiantes en un entorno real y, finalmente, investigar y transmitir los beneficios que la danza puede ofrecer. Se fundamenta en la metodología del Aprendizaje Servicio, la cual promueve la formación de ciudadanos responsables con su entorno. Los resultados obtenidos de las sesiones analizadas con el Registro de Observación de Análisis del Movimiento y con un test proyectivo permiten llegar a la conclusión de que los estudiantes desarrollan competencias para ser buenos profesionales, y las personas con demencia muestran un mayor contacto social y tienen una visión más positiva de sí mismas.

RESUM: El projecte Ballant amb l'Alzheimer neix amb un triple objectiu. En primer lloc, dissenyar i practicar sessions de dansa creativa amb persones amb demència. En segon lloc, proporcionar un paper actiu i protagonista a estudiants en un entorn real. Finalment, investigar i transmetre els beneficis que la dansa pot oferir. Es fonamenta en la metodologia de l'Aprenentatge Servei la qual promou la formació de ciutadans responsables amb el seu entorn. Els resultats obtinguts de les sessions analitzades amb el Registre d'Observació d'Anàlisi del Moviment i amb un test projectiu permeten arribar a la conclusió que els estudiants desenvolupen competències per ser bons professionals i que les persones amb demència, mostren més contacte social i tenen una visió més positiva d'elles mateixes.

Abstract: The Dancing with Alzheimer's Project was born with a triple objective. First, to design and practice creative dance sessions with people with dementia. Second, to provide an active and leading role to students in a real environment. Finally, to investigate and convey the benefits that dance can offer. It is based on the Service Learning methodology which promotes the training of citizens responsible with their environment. The results obtained from the sessions analyzed with the Movement Analysis Observation Registry and a projective test allow us to conclude that students develop competencies to be good professionals. Also people with dementia show greater social contact and have a more positive vision of themselves.

Palabras clave: demencia, Aprendizaje Servicio, danza creativa, calidad de vida, arte, salud.

Bailando con el Alzheimer: Proyecto de Aprendizaje Servicio

Según el último informe publicado sobre arte y cultura por la Organización Mundial de la Salud (Fancourt y Finn, 2020), las actividades artísticas son herramientas que pueden mejorar nuestra Calidad de Vida (CdV). Este informe analiza más de 900 publicaciones donde muestran la relación entre arte y salud. Destaca el papel de las artes como una influencia positiva en nuestra salud durante las diferentes etapas de la vida desde el nacimiento hasta la vejez.

Cuando aparecen situaciones de vulnerabilidad y estas se mantienen en el tiempo pueden derivar en situaciones de exclusión. En estas situaciones el arte tiene un papel relevante porque promueve cambios en la socialización, y en un proceso de exclusión puede ayudar a que sea reversible (Moreno, 2016).

En este artículo presentamos el proyecto Bailando con el Alzheimer, que utiliza talleres de danza creativa también conocida como danza educativa que se desarrollan en personas mayores con demencia con la finalidad de mejorar su bienestar emocional, indicador de CdV y la vida comunitaria. Se ha demostrado que bailar proporciona mejoras clínicamente significativas. No sólo producen buenos resultados, sino que también pueden ser más rentables que los tratamientos biomédicos más comunes. La percepción del bienestar cambia después de participar en una clase de danza, debido a que los ejercicios que se practican dan la posibilidad de disfrutar de la sesión, mejorar la imagen corporal, el autoconcepto y la autoestima.

Este proyecto nació con un triple objetivo:

1) Proporcionar un rol activo en un entorno real, a las personas interesadas en conocer los beneficios que aporta la danza en el conocimiento del cuerpo y su repercusión emocional. Se fundamenta en la metodología Aprendizaje Servicio, la cual promueve la formación de ciudadanos responsables con su entorno. Combina el aprendizaje con la realización de tareas de servicio a la comunidad en donde el alumnado y docentes se forman al trabajar sobre necesidades reales del entorno en un solo proyecto (Rubio, Campo & Sebastiani, 2014).

2) Aportar bienestar a un grupo de personas con demencia. Para ello es necesario centrarse en la dignidad de la persona, en su historia de vida, sus valores, sus preferencias para proporcionar actividades personalizadas y que permitan la relación social. Estas son las bases del modelo Atención Centrada en la Persona (ACP). La ACP tiene su origen en la Psicología Humanista que se caracteriza por enfatizar la potencialidad del ser humano y sus características de creatividad, decisión y autorrealización. Parte de la idea de que nadie tiene más conocimiento de uno mismo que la propia persona. El rol del terapeuta o del educador es proporcionar un clima favorable y realizar un acompañamiento en un clima de confianza. El autor de referencia es Carl Rogers (1961), psicoterapeuta enmarcado en la corriente de psicología humanista por su principal contribución a la Terapia Centrada en el Cliente. Estos planteamientos pasaron después al ámbito de la discapacidad. Supuso un auge del movimiento de vida independiente y, por otro, la difusión y aceptación en todo el mundo del modelo social de la discapacidad. Dada su cercanía con la gerontología cuando se trata de las necesidades de las personas mayores que tienen una situación de vulnerabilidad o dependencia, se aplica a personas con demencia, siendo el autor más representativo Kitwood (1993).

La ACP en personas mayores con demencia ha sido definida como un método mediante el que se facilitan los apoyos precisos para que la persona, sobre la base de su propia historia, capacidades y deseos, planifique las metas que quiere alcanzar para mejorar su vida. Para poderlo hacer con personas que presentan una grave afectación, se puede utilizar otra persona en su representación para que tome las decisiones que se estiman hubiese tomado ella de haber tenido la capacidad para mostrar sus preferencias (Rodriguez

& Vilà, 2014). Para alcanzar el mayor grado de bienestar y calidad de vida es necesario mantener la máxima independencia funcional para favorecer el desarrollo en las actividades de la vida diaria. Para ello, resulta esencial identificar, poner en valor y apoyarse en las capacidades preservadas de la persona estimulándola a que realice por sí misma todo aquello que pueda hacer y evitar el exceso de dependencia. Para ello hay que empoderar a las personas para que puedan tomar sus propias decisiones. Según Moreno (2016) entendemos el empoderamiento como un proceso que favorece que los individuos, grupos y comunidades conquisten más poder para lograr un mayor dominio de sus vidas, así como construir un entorno que permita una mayor calidad de vida y de bienestar. En el caso del empoderamiento grupal, se produce de una manera más efectiva cuando el grupo trabaja en una misma obra.

3) Investigar y transmitir a la sociedad los beneficios que la danza puede ofrecer.

El arte, en particular la danza, la música y la pintura, actúan como una vía de expresión que facilita a la persona conectar con sus dificultades y capacidades. La danza tiene una clara desventaja respecto a las otras ya que su máxima difusión es efímera, y difícil de describir en palabras o a través de una partitura. La investigación nos permite avanzar y obtener conocimiento, así como resolver problemas prácticos. Culmina cuando se publican resultados que se pueden compartir con otros profesionales. Generalmente todos nuestros proyectos comparten una misma metodología donde los participantes son evaluados antes y después de la sesión con un test proyectivo y durante la sesión con el Registro de Observación de Análisis del Movimiento ROAM (Barnet, Arbonés, Pérez & Guerra, 2017).

Antecedentes del proyecto Bailando con el Alzheimer: Desde 1994 al 2020

En 1994 se inició el proyecto Danza Esquema Corporal (DEC) en la escuela de danza Studio Isadora de Barcelona. El objetivo principal era evaluar los beneficios que aporta la danza creativa en el conocimiento del cuerpo y su repercusión emocional. Hasta el día de hoy se han desarrollado 12 fases del proyecto con el mismo objetivo, en personas de edades comprendidas entre los 4 y 91 años (Pérez, 2010).

En las últimas fases se han diseñado sesiones para personas mayores con demencia, aplicando la metodología de Aprendizaje Servicio (Aps) en el espacio de Seminario de tercer curso del Grado del Módulo Fundamentos Pedagógicos de la Educación Física y del Movimiento en la Facultad de Psicología, Ciencias de la Actividad Física y del Deporte (FPCEE) Blanquerna, Universitat Ramon Llull (URL). El seminario es un espacio de aprendizaje donde un tutor/a se reúne con un grupo entre 12 y 15 estudiantes en sesiones de 120 minutos, un día a la semana durante un semestre escolar. Este espacio se ha convertido desde su inicio, en 1991, en uno de los espacios educativos más significativos de la URL (Gallifa, 2011).

En cada seminario se desarrolla un proyecto con un colectivo específico con instituciones externas a la Universidad. En nuestro caso nos centramos en el colectivo de personas mayores con demencia y colaboramos con la Asociación de Familiares del Alzheimer de Barcelona (AFAB) y el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB).

En el año 2010, el CCCB presentó el Programa Alzheimer y desde entonces ofrecen visitas comentadas para las personas con alzhéimer, sus familiares y cuidadores con la intención que estos colectivos no queden al margen de la actividad cultural.

En febrero de 2012 iniciamos el seminario “Movimiento y cultura para personas con Alzheimer”, donde se combina cultura y actividad física con los estudiantes de seminario de Blanquerna, URL, los especialistas del CCCB y los usuarios y cuidadores de la AFAB (Pérez, Sebastiani, Solà, Arranz, Sánchez, Campos & Martín, 2014). Se han desarrollado 16 proyectos donde se han implicado 240 estudiantes y 60 usuarios que han participado en 192 ocasiones.

En 2015 se inició el proyecto Bailando con el Alzheimer en distintos entornos:

Ámbito educativo. Forma parte de los contenidos de los estudios de diferentes instituciones.

- Conservatorio Superior de Danza. Institut del Teatre de Barcelona. En las asignaturas de Psicología y Danza Aplicada.

Fig. 1: Sesión de danza “Bailando con el Alzheimer” en la Asociación de Familiares de Alzheimer de Barcelona (AFAB).

- Blanquerna, URL. En el curso de “Envejecimiento activo. Actividades físicas dirigidas a personas mayores: cuerpo, movimiento”.
- Centro de educación e investigación El Musical de Bellaterra y URL. En el Título de experto/a universitario/aria en Música, Creatividad y Movimiento.
- Institut del Teatre de Vic. En el Posgrado en Artes Escénicas y Educación (2015-2019).

Ámbito artístico y salud.

- Se ha elaborado y publicado en El Musical de Bellaterra el material didáctico “Conchita y Salvador van al cine”. Se presentan diferentes actividades, fundamentadas en ejercicios de danza creativa para proporcionar una vida activa y saludable inspirada en una historia real de una pareja para quienes el cine era una gran afición. Este material se ha aplicado en la Fundació Sant Andreu Salut de Manresa, el Centre Cívic Can Pau Raba, Vic y El Musical de Bellaterra.

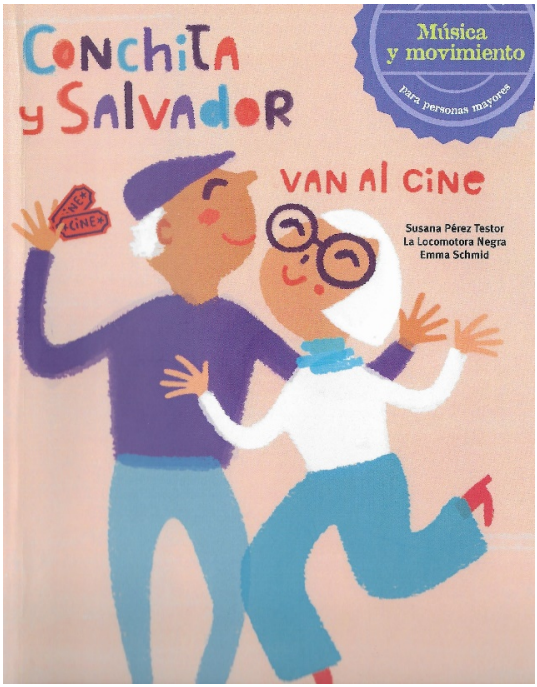


Fig. 2: Portada del proyecto “Conchita y Salvador van al cine” de la colección Música y Movimiento para Personas Payores. Editorial Bellaterra Música.

- Se han diseñado tres programes relacionados con la exposición permanente del Museo Episcopal de Vic (MEV). El primer programa se ha aplicado en dos ediciones y los otros dos están programados para este año 2020.

Ámbito de investigación.

- Bailando con el Alzheimer forma parte del estudio “Impacto de la danza creativa sobre aspectos psicológicos en personas mayores con alzhéimer”, parcialmente financiado por la FPCEE, URL en los proyectos APR-FPCEE1718/07 y 2018-URL-Proj-41 del grupo de investigación Salut Activitat Física y Deporte (SAFE), cuyos resultados se han presentado en congresos y publicado en diversos artículos.

Procedimiento

El procedimiento se lleva a cabo en 6 fases.

Fase 1: Antes de iniciar el proyecto se presenta a un Comité de Ética e Investigación para ser analizado y aprobado. Una vez aprobado se informa a todos los participantes y firman un documento de "Consentimiento informado". En el caso de participantes con grave deterioro cognitivo firman un documento de "Asentimiento informado" que contiene la información necesaria de forma breve y en lenguaje simple. En los casos en que esto no es posible lo firma su tutor/a legal. Los participantes son voluntarios, pueden abandonar el proyecto siempre que lo deseen y el material recogido, así como sus datos son tratados de forma confidencial.

Fase 2. Se visita la AFAB y se comparte una sesión práctica entre todas las personas que participan en el proyecto: estudiantes, tutores/as, cuidadores/as y personas con demencia, entre otros. La sesión se graba con una cámara de vídeo digital con el consentimiento del centro, con la finalidad de analizar posteriormente las reacciones y necesidades de cada participante. Al finalizar, las estudiantes y docentes, asisten a una sesión informativa impartida por especialistas del centro donde nos informan sobre la demencia y las particularidades del colectivo.

Fase 3. En las asignaturas Psicología del Desarrollo y Danza Aplicada del IT se comparte la información recogidas en la fase 2, se diseña una sesión de danza personalizada para el grupo de estudio y se eligen instrumentos para su posterior evaluación.

Fase 4. El grupo de personas con demencia visita el IT y las estudiantes imparten la sesión de danza que han diseñado, graban imágenes y pasan los instrumentos de evaluación.

Fase 5. En clase se revisan las imágenes y revisan publicaciones principalmente sobre los beneficios que aportan las artes en general y la danza en particular a las personas con demencia.

Fase 6. A partir de todo el material recogido se analizan los resultados y se realiza un breve montaje audiovisual para poderlo compartir. Actualmente en YouTube se pueden consultar algunos de estos audiovisuales. Por ejemplo, se puede ver el caso de un usuario que inicialmente no muestra interés por la actividad y finalmente termina bailando espontáneamente. (YouTube: Bailando con el Alzheimer. La danza como estímulo de movimiento, 2017; se puede visionar en https://www.youtube.com/watch?v=ituAP0Q3cRs).

Después de participar en el proyecto de Bailando con el Alzheimer llegamos a la conclusión de que la danza creativa en los proyectos

fundamentados en las metodologías de ApS y ACP impacta positivamente en el bienestar físico, emocional y en la participación social de todos los participantes. En general las personas con demencia, que participan en estas sesiones, mantienen la atención, muestran mayor contacto social y tienen una visión más positiva de sí mismas. En el último estudio de caso de una mujer con Alzheimer, después de participar en un programa de 3 meses de danza creativa, consiguió dibujar partes del cuerpo que en los dibujos anteriores al programa habían desaparecido, como cabellos, nariz, cintura, ojos, piernas y pies (Pérez, Cabedo, Barnet, Guerra & Salvati, 2019).

Los estudiantes adquieren conocimientos, aprenden a adaptarse a las diferentes situaciones que se les presenta y desarrollan valores como la paciencia y el esfuerzo.

La satisfacción de los resultados obtenidos juntamente con la petición de los estudiantes nos impulsa a iniciar futuros proyectos.

Referencias:

Barnet, S., Arbonés, M., Pérez, S., & Guerra, M. (2017). Construcción del registro de observación para el análisis del movimiento fundamentado en la teoría de Laban. *Pensar en movimiento: Revista de ciencias del Ejercicio y la Salud*, 15, 2, 1-21

Fancourt, D., & Finn, S. (2020). *Health Evidence Network synthesis report. What is the evidence on the role of the arts in improving health and well-being? A scoping review.* Recuperado de https://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/329834/9789289054553-eng.pdf

Kitwood, T. (1993). Person and process in dementia. *International Journal of Geriatric Psychiatry*, 8, 541-545

Moreno, A. (2016). *La mediación artística. Arte para la transformación social, la inclusión social y el desarrollo comunitario*. Barcelona: Octaedro

Rodriguez, P., & Vilà, A. (Coords.) (2014). *Modelo de atención integral y centrada en la persona. Teoría y Práctica en ámbitos del envejecimiento y la discapacidad*. Madrid: Tecnos

Rogers, C. (1994). *El proceso de convertirse en persona.* Barcelona: Paidós

Rogers, C. (1961). *On Becoming a Person: A Therapist´s View of Psychotherapy*. London: Constable

Rubio, L; Campo, J., & Sebastiani, E.M. (2014). *Educación física y Aprendizaje Servicio*. Barcelona: Tandem

Coproducción de saberes arte-ciencia: Tres casos de estudio

Maria Ptqk
Akmeka, Arte, Kultura eta Media. UPV-EHU. Grupo de investigación del sistema universitario vasco, tipo A, 2019-2021

Resumen: Este texto se centra en tres casos de estudio que muestran las posibilidades de coproducción de saberes en el campo del arte-ciencia. A partir de ellos se desprenden diversas argumentaciones que apoyan el potencial epistemológico de la investigación artística e indican algunas de sus particularidades.

Resum: Aquest text se centra en tres casos d'estudi que mostren les possibilitats de coproducció de saber en el camp de l'art-ciència. A partir d'aquests es desprenen diverses argumentacions que incideixen en el potencial epistemològic de la recerca artística i n'indiquen algunes de les particularitats.

Abstract: This text centres on three case studies, which demonstrate the possibilities of the coproduction of knowledge in the art-science field. On the basis of these cases, various arguments can be derived which support the epistemological potential of artistic research and point to some of its distinguishing features.

Palabras clave: epistemologías artísticas, arte-ciencia, ilustración científica, entomología, arte computacional, ornitología, literatura, artes del movimiento, filosofía, ciencias de la salud.

Coproducción de saberes arte-ciencia: Tres casos de estudio

Este texto se propone exponer tres casos de estudio que muestran algunas de las posibilidades de coproducción de saberes en el campo arte-ciencia. A partir de ellos se desprenden diversas argumentaciones

en favor del potencial epistemológico de la investigación artística e indican algunas de sus particularidades.

Si el concepto de arte es ya bastante confuso, su intersección con los campos CTIM (Ciencia, Tecnología, Ingeniería y Matemáticas, acrónimo español de *STEM: Science, Technology, Engeneering and Mathematics*) lo es aún más. Por lo general, la propia literatura especializada debate sobre la singularidad (o no) de ese territorio creativo que, incluso una de sus impulsoras, la crítica y curadora Annick Bureaud, califica como un "no-campo", y al que se hace referencia con denominaciones diversas: *sci-art, arts & science*, *artscience* o simplemente *arte-ciencia*. A esto se añade que, aunque suelen darse ciertas señas de "estilo" características (marcado sobre todo por una fuerte dimensión tecnológica y, a menudo biotecnológica), la realidad es que el espectro de experiencias que se despliega al interior de esa etiqueta es muy heterogéneo: hay proyectos de arte que se cruzan con las denominadas ciencias duras (física, química o astronomía), otros con el campo de las llamadas ciencias naturales (biología, microbiología, ingeniería genética, geología, zoología) o las ciencias aplicadas (medicina, óptica, computación). Por ello, a los efectos de este texto, utilizaremos la expresión "arte-ciencia" en un sentido amplio que, por un lado, expande y problematiza tanto las fronteras de la categoría "arte" como las de la categoría "ciencia" y, por otro, abre el territorio del arte-ciencia a prácticas que habitualmente no son consideradas como tales.

Metamorfosis de los insectos del Surinam: Observación atenta

Metamorfosis de los insectos del Surinam (1705) de la ilustradora y naturalista de origen suizo Maria Sibylla Merian (1647-1717) forma parte de esas obras que no son contempladas bajo la etiqueta arte-ciencia y, sin embargo, poseen algunos de sus elementos característicos.

Se trata de una publicación de ilustración científica que, a inicios del siglo XVIII, marca un punto de inflexión en la historia de la entomología. Merian decide emprender el viaje a la colonia holandesa de Surinam, en la costa nororiental de América del Sur, para realizar profusos registros visuales de los ciclos de vida de los insectos, especialmente mariposas. El resultado es una documentación precisa y detallada que, por primera vez en la historia, señala las relaciones simbióticas que unen a los insectos con las flores, desmintiendo así el canon de la época que los consideraba como criaturas del diablo generadas en el lodo en putrefacción y anticipando el concepto de "simbiosis", cuyo término será acuñado en el siglo XIX.

Metamorfosis de los insectos del Surinam es también la primera obra en representar gráficamente la fauna y la flora de la colonia holandesa así como las denominaciones y usos de las plantas en las culturas indígenas locales, y su clasificación de polillas y mariposas, que alcanza hasta 186 especies, aún se utiliza en la actualidad.

Por todo ello, *Metamorfosis de los insectos del Surinam* puede ser considerada como una obra precursora de la co-producción de saberes en el campo arte-ciencia. Primero, porque es un referente tanto en la historia de la ilustración científica como en la de las ciencias naturales. Segundo, porque pone de manifiesto un elemento característico del método de ambas disciplinas: la observación *atenta*. La mirada de Merian es a la vez la mirada de una artista y la mirada de una científica que trata de conocer en profundidad su objeto de estudio, una mirada prolongada y paciente, centrada en los detalles y la singularidad, en buscar aquellos rasgos que distinguen una especie de otra y dan cuenta de su particular comportamiento.

Bird Song Diamond: Transdisciplinariedad

Bird Song Diamond es una cartografía de las redes que crean los pájaros con sus cantos desarrollada por un equipo de profesionales en diseño, medios interactivos, lingüística, biología, computación y teoría de sistemas. El valor de Bird Song Diamond es que, además de su aportación en el terreno de la estética investigativa, ha contribuido al avance en la comprensión de los sistemas de comunicación de las aves de un modo que ninguna de esas disciplinas por separado hubiese logrado. Es, desde esta perspectiva, un ejemplo paradigmático de transdisciplinariedad, y no solo multidisciplinariedad, en el sentido de que el resultado obtenido es mayor que la suma de sus partes. Si la multidisciplinariedad tiene la virtud de activar interesantes procesos de convergencia entre campos de saber, también puede quedarse una simple suma de diferentes, valiosa como proceso, pero con un impacto limitado al alcance de cada una de las disciplinas, que colaboran entre ellas pero lo hacen desde sus respectivos territorios epistemológicos. Por el contrario, las prácticas transdisciplinares persiguen abiertamente la síntesis y el intercambio de saberes y metodologías, una suerte de fecundación cruzada de disciplinas en la que, no solo se convocan distintos tipos de conocimientos, sino que estos se ponen a trabajar juntos de una manera que los problematiza y, potencialmente, los enriquece.

Las cajas de herramientas de cada disciplina, como conceptos, abstracciones o teorías, pero también prácticas, modos de hacer o

metodologías, son puestas a dialogar en torno a un objetivo común, una situación de partida (en el caso de Bird Song Diamond, las redes de cantos de las aves) que arraiga los saberes en el terreno y en la especificidad de un caso concreto. El resultado son experiencias de transdisciplinariedad situadas, articuladas desde abajo hacia arriba, desde las experiencias concretas hacia la conceptualización y no a la inversa.

Dingdingdong: Comunidad de coproducción de saberes

El tercer caso es Dingdingdong, que lo mismo podría considerarse como un ejercicio de cruce entre arte y ciencia que como una experiencia de comunidad de creación de conocimientos orientado a la salud. Dingdingdong se autodefine como un "instituto de coproducción de saberes" sobre la enfermedad de Huntington, una mutación genética rara, clasificada clínicamente como neuro-degenerativa, que produce desórdenes motores, cognitivos y psicológicos. La comunidad Dingdingdong reúne a las personas que padecen el trastorno, sus familias y los equipos sanitarios que los acompañan junto con profesionales de diversas disciplinas: historia, filosofía, psicología, danza, audiovisual o literatura. Si consideramos el Huntington como una experiencia compleja y multidimensional, inabarcable desde las herramientas de una única disciplina, e irreducible a una sola categoría de lo intelectual o lo sensible, todas estas personas son al mismo tiempo expertas y profanas en la materia y participan en el proyecto desde ambas posiciones a la vez. Así, frente a la perspectiva médica que encierra la experiencia en diagnósticos clínicos como la depresión o la ansiedad—"categorías burdas" dicen los *huntingtonianos*, que, sin ser falsas, resultan demasiado indeterminadas—, Dingdingdong toma "la apuesta de los posibles contra los probables". Dentro de la comunidad, diferentes agentes dingdingdongnianos trabajan para redefinir los parámetros de esa particular forma de vida desde sus propias circunstancias. Una de ellas, que sabe que desarrollará la mutación en los próximos años, busca ampliar el vocabulario de la vida con Huntington desde la escritura mediante la búsqueda de términos y expresiones capaces de captar la complejidad de su experiencia y el registro de su evolución. Otra elabora un inventario de los movimientos —que llama bailes o coreas—desarrollados por las personas afectadas, no como síntoma sino como una forma de coreografía singular. Otra de ellas investiga la mutación a partir de la historia evolutiva del sistema nervioso y la socialización de las células en el cerebro. Otra analiza las oportunidades de estas experiencias para expandir y "hacer crecer el pensamiento" en una dirección desconocida.

Esta dimensión predominantemente práctica de Dingdingdong puede ser leída a través de la figura de The Public Amateur propuesta por la artista y escritora Claire Pentecost. The Public Amateur—que en la formulación de Pentecost se expresa con el pronombre femenino y en mayúscula *She*: La Amateur Pública es cuando cualquier persona no-especializada se empodera para preguntar, aprender y asumir la posición de autoridad necesaria para "interpretar" el conocimiento, es decir para traducirlo a sus circunstancias concretas convirtiéndolo en una herramienta útil para la vida, su vida u otras vidas, aquí y ahora. Es, en palabras de Pentecost, "quien consiente a aprender *en público*, interrogando el conocimiento en el mismo espacio cultural en el que se produce" con el objetivo de "atraer la producción y evaluación del conocimiento al campo de lo social". La Amateur Pública no sustituye al experto, pero sí "expande la idea de especialización con otros modelos que reivindican legítimamente su derecho a producir e interpretar los saberes".

Conclusiones

Estos casos de estudio parecen indicar que los cruces arte-ciencia poseen un potencial epistemológico para la composición de saberes apoyado en la observación atenta, la transdisciplinariedad y los aprendizajes desde la práctica y el hacer de las comunidades insertas en el contexto o la situación objeto de estudio. En todos ellos, se reconfiguran los campos de saber por contacto unos con otros: la ilustración científica con la entomología en el caso de *Metamorfosis de los insectos del Surinam*; el diseño y los medios interactivos con la ornitología, la lingüística, la biología o la computación en el de Bird Song Diamond; la neurología con la psicología, las prácticas del cuerpo, la filosofía o la literatura en el de la comunidad Dingdingdong.

El resultado son experiencias que sintetizan nuevas formas de conocimiento, problematizan las disciplinas existentes y favorecen la conformación de miradas diversas, situadas y específicas. A través de ellas, se empujan también los límites de lo que se entiende por arte-ciencia, tanto en lo que se refiere a las metodologías y los saberes aceptados en la investigación científica como en lo que afecta a los propios cánones del arte, en cuestiones como la autoría, la creación y recepción de la obra o la condición misma de obra artística. A partir de esos movimientos, ambos campos se abren hacia una mayor *críticalidad*, o campos de lo posible que producen sentido a partir de las conexiones que generan.

REFERENCIAS:

Merian, M. S. (1705), *Metamorphosis insectorum Surinamensium*, Amsterdam. Recuperado el 20 febrero 2020 de Göttinger Digitalisierungszentrum: https://gdz.sub.uni-goettingen.de/id/PPN477653782

Bird Song Diamond: https://birdsongdiamond.com/. Recuperado el 20 febrero 2020

Dingdingdong: https://dingdingdong.org/. Recuperado el 20 febrero 2020

Sessió 5

Los formatos de difusión de la investigación artística basada en la práctica: El ensayo visual en las revistas indexadas (el caso del Estado español)

Rita Sixto Cesteros
Euskal Herriko Unibertsitatea

RESUMEN: Las revistas indexadas constituyen uno de los marcos que promueven y legitiman la investigación. Desde las facultades de Bellas Artes del Estado español se han ido creando estas publicaciones que juegan un papel importante: si bien son foros donde compartir y debatir los modos de entender la investigación en artes, contribuyen también a la constitución de un sistema de legitimación, cuya primera consecuencia es la generación de modelos. En los últimos años cabe observar propuestas de renovación de formatos que revelan, aunque de forma tímida, la preocupación por la influencia que los modos de publicar tienen sobre la propia investigación artística. Esta ponencia se centra en la aparición del *ensayo visual* como forma para la comunicación de la investigación artística.

PALABRAS CLAVE: investigación artística, revista indexada, ensayo visual, escritura, imagen**.**

RESUM: Les revistes indexades constitueixen un dels marcs que promouen i legitimen la investigació. Des de les facultats de Belles Arts de l'Estat espanyol s'han anat creant aquestes publicacions, que tenen un paper important: si bé són fòrums per compartir i debatre les maneres d'entendre la investigació en arts, contribueixen també a la constitució d'un sistema de legitimació, la primera conseqüència del qual és la generació de models. En els últims anys s'observen propostes de renovació de formats que revelen, tot i que tímidament, la preocupació per la influència que les maneres de publicar tenen sobre la mateixa recerca artística. Aquesta ponència se centra en l'aparició de l'*assaig visual* com a forma de comunicació de la investigació artística.

Paraules clau: investigació artística, revista indexada, assaig visual, escriptura, imatge.

Abstract: Indexed journals are one of the frameworks that promote and legitimize research. These publications have been created by Spanish Faculties of Fine Arts, and play an important role: while they are forums for sharing and debating ways of understanding research in the arts, they also contribute to the establishment of a system of legitimacy, the first consequence of which is the generation of models. In recent years we have seen proposals for the renewal of formats that—albeit in a timid way—reveal concern about the influence that modes of publishing have on artistic research itself. This presentation focuses on the appearance of the *visual essay* as a form for the communication of artistic research.

Keywords: artistic research, indexed journals, visual essay, writing, images.

Los formatos de difusión de la investigación artística basada en la práctica: El ensayo visual en las revistas indexadas (el caso del Estado español)

1

Las relaciones entre las prácticas del arte y la universidad siguen siendo a día de hoy complejas. La investigación artística es definida por algunos autores como una práctica de frontera. Siempre en la línea de frente, en una renegociación permanente entre la esfera artística y la universitaria, donde al tiempo que se violan límites se crean nuevas relaciones y formas de conocimiento (Schwab y Borgdorff , 2014, 9). En las últimas décadas en el Estado español se ha venido intensificando la atención a estas cuestiones en distintos foros. Tanto desde la universidad como desde instituciones artísticas, se han organizado seminarios, jornadas y congresos, que han dado lugar a diversas publicaciones[1]. En este proceso es significativa la fundación de ANIAV (Asociación Nacional de Investigadores en Artes Visuales) en el año 2013 que, con el fin de "promover, desarrollar y difundir" la investigación

[1] Podemos destacar entre otras: *Notas para una investigación artística,* (Jornadas UVIGO, 2007), *En torno a la investigación artística* (Seminario UAB y MACBA, 2010), *Inter/multi/cross/trans. El territorio incierto de la teoría del arte en la época del capitalismo académico,* (Seminario Centro Cultural Montehermoso, Vitoria-Gazteiz 2010), *Investigación artística y universidad: Materiales para un debate* (UCM, 2013), *Metamétodo. Metodologías compartidas en procesos artísticos* (UB, 2014), *Piscina. Investigación y práctica artística* (laSIA UPV/EHU 2019).

en las artes, organiza congresos bianuales. En relación con este contexto van surgiendo revistas de investigación universitaria: *Arte, Individuo y Sociedad* (UCM 1988)*, Artnodes* (UOC 2002), *Bellas Artes* (ULL 2003), *Escritura e Imagen* (UCM 2005), *Arte y Políticas de Identidad* (UM 2009), *#Re-visiones* (UCM 2010); *Sonda* (UPV 2012); en 2013 aparecen *AusArt* (UPV/EHU) y *BR::AC* (UB); más tarde *Sobre* (UGR 2015), *Accesos* (UCM 2016); en 2017 la *Revista ANIAV* (UPV) y *Sin Objeto* (UCLM); recientemente *Umática* (UMA 2018). Esta proliferación, que en buena parte se produce como respuesta a las exigencias de los sistemas de acreditación y evaluación del profesorado, construye sin duda un lugar importante, como foro donde compartir, debatir y renovar los modos de entender la investigación artística. En la importancia que adquieren, no hay que perder de vista que promueven y normalizan unos modelos de investigación en detrimento de otros.

Es evidente que el modo (medios, formatos, soportes…) en que la investigación se formaliza para su difusión tiene efectos sobre la investigación artística en sí misma. En 2017 Teresa Marín, intentando fijar las claves para tomar posición en los debates sobre investigación artística, recorría hitos significativos en el contexto español desde la incorporación del arte a la universidad, y afirmaba que era necesario no renunciar a la complejidad específica del saber artístico, que definía como "múltiple, cambiante y cuestionador", con dificultades para desarrollarse en un sistema universitario que presiona negativamente al primar "un modelo de investigación reduccionista bajo parámetros científico-técnicos y normativos" (Marín, 2017, 20, 40).

Ante esta misma presión, la revista *Re-visiones* dedicaba su octavo número (2018) a revisar el propio marco que daba sentido a la publicación: "la universidad, las revistas indexadas y sus protocolos, los procesos de calificación académica". Los editores—Gelen Geleton y Pablo Martínez—pretendían dar voz a "un magma de prácticas que van más allá de esas normas", y generar así "una fórmula para resistir y generar ecosistemas"; una nueva ecología de la academia en la que sea posible –sostienen– "escribir, leer, actuar y escuchar juntas" (2018, 8).

Es cierto que el problema no afecta solo a la investigación artística. La filósofa Marina Garcés (2013) había denunciado la estandarización a que se veía sometida la escritura en la universidad, conducida progresivamente a una asfixia del pensamiento, impuesta por los nuevos modos de comunicar y publicar el conocimiento. Y es que el *paper* académico, convertido en un importante patrón de valoración, actúa imponiendo un estricto formato. Las revistas de investigación artística creadas—mayoritariamente—bajo criterios de humanidades y ciencias sociales, pendientes de validación académica, se debaten

entre limitarse a los requerimientos de los parámetros evaluadores o atreverse a explorar otras formas, capaces de acoger—o incluso favorecer—la complejidad del arte como saber.

2

Es evidente el interés que para la práctica del arte puede tener el modelo clásico de artículo académico. Estudios de casos (artistas, obras concretas…) o de conceptos transversales desarrollados por otras disciplinas de interés para las artes; informes de procesos de práctica artística (metodologías, materiales, desarrollo de tecnologías); reflexiones sobre el potencial epistemológico del arte: forman básicamente la tipología en la que se encuadran la mayor parte de los artículos publicados por la revistas antes nombradas. Sin embargo, algunas de estas publicaciones, en su creación y evolución, acusan la insuficiencia del modelo, en su dificultad para asumir la complejidad que caracteriza la relación entre la práctica del arte y la investigación universitaria.

Ya los editores del primer número de *BR::AC* se reconocían conscientes de las "especificidades del entorno del arte", por lo que aspiraban a "contribuir a una normalización de la cual tradicionalmente ha carecido". Es quizá esta inquietud la que lleva a incluir en la revista desde su quinto número (octubre 2014) una sección de *Páginas Visuales*, que definían del siguiente modo: "Son trabajos artísticos originales, creados expresamente para esta publicación. No se configuran como un simple conjunto de imágenes, sino que deben constituir un discurso o narrativa coherente". En su Editorial de febrero de 2016 (Vol. 4, Num.1) decían: "Estamos convencidos de que las artes visuales generan pensamiento y no una mera ilustración del pensamiento o la aplicación de una teoría". Todas las obras originales que publica la revista pasan a formar parte de la «Colección BRAC», como parte del Patrimonio de Arte Contemporáneo de la Universidad de Barcelona.

En 2017 la revista *Sonda* inauguró una nueva etapa, y mostraba su intención de hacer "más énfasis en la investigación derivada de la práctica artística". Comenzaban a diferenciar entre *Artículo de investigación* y *Ensayo visual*, y en la "Normas de publicación" tras dictar las pautas de estos últimos, explicaban que "dada la naturaleza de la investigación en artes, estos puntos de organización son a título orientativo ya que es posible que tanto el tema como la metodología de algunas investigaciones artísticas no se adecúen a las estructuras de la investigación científica en ciencias sociales", puesto que—reconocían—el ensayo podría tener "una estructura diferente y/o experimental".

También la Revista *ANIAV* en su número 3 (2018) inauguraba una sección de *Ensayos visuales*, diferenciados de los *Artículos originales de investigación*. "Queremos—leemos en su Editorial—empezar a construir un espacio para la publicación de autores que utilizan su propia creación artística como instrumento y objeto de investigación". Reconociendo el estado de "continua definición" en que se encuentra la investigación artística, pretendían con este espacio equilibrar el protagonismo "entre los elementos visuales y la reflexión escrita". Así mismo *Umática* (UMA 2018)—revista que se define centrada en procesos de creación—publica *Ensayos visuales* y *Proyectos de creación.* La revista *Sin Objeto* (UCLM, 2017) incluye una sección—con interesantes aportaciones—denominada Proyectos*,* y la revista *Sobre* edita Encartes, aunque estas dos últimas secciones no son objeto de evaluación por pares.

Esta renovación de formatos—aunque tímida—revela claramente la preocupación por la influencia que los modos de publicar tienen sobre la propia investigación artística e incluso sobre la manera de entender las artes. De momento son pocos los *Ensayos visuales* que se publican, pero revelan la insatisfacción que genera el artículo clásico académico como único formato para publicar la investigación artística, cuando esta se produce por investigadores formados en la práctica del arte, y cuando es esa misma práctica—tal como afirma la revista *ANIAV*— "el instrumento y objetivo de su investigación". A pesar de las semejanzas, no es mucho lo que tienen en común los trabajos que se publican en estas secciones, más allá de la importancia cuantitativa de las imágenes sobre los textos: reproducciones de obras originales, formatos próximos al catálogo de exposición (algunas veces en su versión más clásica: texto introductorio acompañando una serie de imágenes), adaptaciones derivadas del *fotolibro*, junto a otras propuestas con un mayor grado de experimentalidad. En conjunto intentan, con mayor o menor fortuna, explorar las posibilidades de un *ensayo visual* compatible con el contexto de las publicaciones académicas.

3

Han sido sin duda procesos de reflexión internos, ayudados probablemente por publicaciones europeas como *JAR: Journal for Artistic Research,* los que han propiciado la inclusión de estas secciones en busca de nuevos formatos. Y es que los referentes europeos son imprescindibles: además del conocido *JAR: Journal for Artistic Research* (desde 2011), existe *RUUKKU: Studies in Artistic Research* (desde 2013), *VIS Nordic Journal for Artistic Research* (desde

2018), a las que se añade *JER: Journal of Embodied Research,* pionera (desde 2018) en la publicación de video-artículos. En estos periódicos digitales, como JAR o RUUKKU, los artículos están creados en una plataforma específica que permite navegar por la exposición (leer textos, activar vídeos, escuchar sonidos, establecer relaciones mediante links); no es una mera inserción de un documento previo, sino que—como ocurre en el proceso artístico—el medio también genera el producto. Es interesante destacar que lo que normalmente se denomina "artículo académico", aquí se nombra "exposition". Decía *JAR* en su Editorial del primer número (2011): "Esta elección terminológica indica que una contribución para la revista debe exponer como investigación aquello que se trabaja usando el marco tecnológico puesto a disposición". La "exposición" —explicaban— supone un desdoblamiento, crea una distancia respecto de la práctica, a través de la cual opera el entendimiento; una distancia que permite que la práctica artística sea expuesta como investigación. Si bien la escritura juega un papel en la "exposición", no necesariamente—decían—tiene que estar modelada por las metodologías de escritura de las humanidades o los estudios culturales, ya que—sin excluirlas—resultan en ocasiones limitantes. Así mismo querían evitar—por considerarlo una concepción simplista—que la construcción del conocimiento resulte tan alejado de la experiencia que ni siquiera aparezca influenciado por ella.

Y es que el origen del conflicto de la valoración de la investigación artística—tal como afirmaban Caerols, Verdú y Viñarás (2017)—es de "naturaleza epistemológica". Estas autoras—tras un análisis tanto cualitativo como cuantitativo de la evaluación en España de la investigación en las artes—concluyen que los criterios de calidad que se aplican "están todavía en un estadio primitivo" (ibídem, 15), basados todavía en criterios pensados para las disciplinas tradicionales, y por tanto mal adaptados a la singularidad de las prácticas de las artes. A pesar de que desde mediados del siglo XX cabe observar un cambio de paradigma: frente a la objetividad anterior —explican las autoras——, la subjetividad se afianza como fuente de producción de conocimiento. Y afirman: "Los enfoques teóricos del *arts based research* o de la *artistic research* sitúan al propio artista no en una posición paciente, sino al contrario, como un agente con una legitimidad "epistemológica" en el discurso científico de las artes" (ibídem, 16). Así *JAR* se definía en 2011 como un experimento que buscaba demostrar que los artistas/investigadores estaban en condiciones de tomar la responsabilidad de definir—artísticamente y en cada caso particular—el modo de exponer su investigación, excluyendo cualquier prescripción previa del formato.

Y es que la investigación artística tiene lugar a través de la práctica del arte, donde las metodologías surgen desde la pluralidad, durante un proceso en el que nada está determinado previamente, y que por tanto juega un papel constituyente. Actualmente, la investigación basada en la práctica está muy presente en otras disciplinas, lo cual ayuda a comprender mejor la complejidad de la investigación artística, ya que en este nuevo contexto, práctica y escritura dejan de contemplarse como procesos antagónicos. El llamado "giro icónico" resulta imprescindible como apoyo para liberar las tensiones entre texto e imagen, como problema reconocido en la investigación basada en las artes. A la vez, los desarrollos de nociones como conocimiento tácito (Polanyi), encarnado (Merleau-Ponty), situado (Haraway), nómada (Braidotti), son apoyos para una práctica del arte comprometida con la investigación.

4

El término *Ensayo visual* puede acoger este tímido intento de renovación de los formatos que cabe apreciar en las revistas indexadas del Estado español. Las revistas de nuestro entorno parecen todavía lejos de constituirse como plataformas multimedia capaces de dar cuenta de la riqueza multidisciplinar de las artes. Sin embargo parece oportuno reflexionar sobre las posibilidades que el *ensayo visual* frente al *artículo académico* podría ofrecer a la comunicación de la dimensión investigadora de la práctica artística. Una reflexión que quizá debería empezar llamando la atención sobre la importancia no solo de lo *visual,* sino también de lo que significa abordar un *ensayo.* Ya que quizá lo que diferencia un *artículo académico* de un *ensayo visual* no sea la mera relación numérica entre palabras e imágenes.

El pensamiento se ha considerado tradicionalmente producto del lenguaje. De ahí que estudios como el de Català (2014) en *Estética del ensayo: La forma ensayo, de Montaigne a Godard*, tengan interés para la cuestión que nos ocupa, ya que muestran el vínculo profundo entre las formas visuales y las lingüísticas, y propician una visión del conocimiento como algo fluido, exploratorio, primordialmente reflexivo. Partía Català (2014, 11) de una definición de ensayo literario: "Los ensayos son 'autobiográficos, autorreflexivos, estilísticamente seductores, intrincadamente elaborados y promovidos más por presiones literarias internas que por situaciones externas". "La forma ensayo—definía Català (2014, 14)—es ahora pues la heterodoxia necesaria". Y continuaba: "No podemos separar, pues, el ensayo de la

problemática del sujeto en nuestra cultura" (idem). Sin duda, este planteamiento, permite acercar el *ensayo visual* a la búsqueda de formas de exposición de la investigación artística.

Artistas/investigadores como Roes y Pint (2017) defienden y ponen en práctica el *ensayo visual* como modelo para la investigación artística. Parten en su planteamiento de reconocer la dificultad para hacer explícito el saber que se encuentra implícito en las prácticas de las artes; ya que es en esta distancia donde, a su entender, reside la diferencia entre el arte y la investigación artística. Cómo comunicar ese saber sin renunciar a su dimensión estética, multisensorial, afectiva, asociativa…; cómo hibridarla con esa otra dimensión contextualizadora, analítica, discursiva. El ensayo visual se presenta para ellos como una herramienta eficaz, para que el conocimiento surja como producto de una exploración tan intelectual como sensible. Ya que las imágenes poseen una capacidad de convocatoria sensorial, que más allá de limitarse a mostrar lo visible, afectan a la percepción corporal; quiebran la linealidad del texto, la ondulan, y se genera un sistema de influencias, de conexiones, en el que palabras e imágenes se transforman mutuamente.

y 5

Del mismo modo que Marina Garcés (2013, 32) defendía una "escritura creativa, experimental, corporal, estilística y singular", frente a los efectos del *paper* estandarizado, que ocasiona, entre otras cosas, la disociación de forma y contenido, haciendo imposible la práctica de la filosofía; defendemos aquí la exploración de las posibilidades del *ensayo visual* como comunicación de la investigación basada en la práctica de las artes. Lo hacemos creyendo que propicia la incorporación del sujeto y la actitud reflexiva; que favorece una estructura abierta, basada en situar espacial y temporalmente imágenes y textos—siendo ambos herramientas del pensamiento—, hasta dar en cada caso con la "forma apropiada"[2], la forma capaz de articular la experiencia sensible y el conocimiento inteligible; una forma que podría facilitar la exposición de la práctica de las artes en su dimensión investigadora.

---

[2] "Cada película tiene una forma determinada que tiene que ver con los colores, con el tiempo, con la estructura dramática, con la manera de unir las imágenes. De modo que en cada película trabajo para encontrar una forma apropiada", decía la cineasta Ulrike Ottinger (*Art Journal*, Vol. 61, No. 3, Otoño 2002)

Referencias:

Adorno, T. (2003). El ensayo como forma. *Notas sobre literatura. Obra Completa, 1*. Madrid: Akal

Borgdorff, H. (2005). El debate sobre la investigación en las artes. En Pérez Royo & Sánchez, *Cairon* 13. *Práctica e investigación*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá. Recuperado de

https://pdfs.semanticscholar.org/04a4/86da67d8c12d58fba5498c35d4914b93051c.pdf

Borgdorff, H. (2017). Reasoning through Art. Inaugural lectura Faculty Humanities, Leiden: Leiden University. Recuperado de https://www.universiteitleiden.nl/binaries/content/assets/geesteswetenschappen/acpa/inaugural-lecture-henk-borgdorff.pdf

Braidotti, R. (2009). *Transposiciones. Sobre la ética nómada*. Barcelona: Gedisa.

Buck-Morss, S. (2009). Estudios visuales e imaginación global. *Antípoda* no. 9, 19-46. ISSN 1900-5407. Recuperado de https://antropolitica.uniandes.edu.co/IMG/pdf/EstudiosvisualesBuck-Morss.pdf

Caerols, R., Verdú, S., & Viñarás, M. (2017). Las artes en la educación superior: la evaluación en España de la actividad investigadora en Bellas Artes a través de los indicadores de calidad. *Rev. Esp. Documentación Científica*, 40 (4), octubre-diciembre 2017, e191. Recuperado de http://dx.doi.org/10.3989/redc.2017.4.1394

Català, J. M. (2014). *Estética del ensayo. La forma ensayo, de Montaigne a Godard*. Valencia: Universitat de València

Didi-Huberman, G. (2010). *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?.* Madrid: MNCARS

Elo, M. (2018), Paradoxes of Artistic Research. En U. Fullaondo & R. Sixto. *Piscina. Investigación y práctica artística* (pp. 59-76). Bilbao: Ed. laSIA. Recuperado de http://www.lasiaweb.com/es/materiales/

Foucault, M. (1990). *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós

Frichot, H. (2016). *How to make yourself a Feminist Design Power Too*. Baunach: Spurbuchverlag

Garcés Mascareñas, M. (2013). La estandarización de la escritura. La asfixia del pensamiento filosófico en la academia actual. *Athenea Digital,* 13 (1): 29-41. https://doi.org/10.5565/rev/athenead/v13n1.1039

Haraway, D. J. (1991). *Ciencia, ciborgs y mujeres*. Madrid: Cátedra

Kaila, J., Seppä, A., & Slager, H. (2017). *Futures of Artistic Research*. Helsinki: Uniarts Helsinki

Lukács, G. (2015). *Esencia y forma del ensayo*. Madrid: Ed. Sequitur

Marín García, T. (2017). Claves para tomar posición en los debates sobre investigación artística: conflictos y retos de un saber múltiple, cambiante y cuestionador. Contexto español (1978-2017). En I. Vilà & P. Alsina (Coords.). "Arte e investigación". *Artnodes* (20). http://doi.org/10.7238/a.v0i20.3143

Provitina, G. (2014). *El cine-ensayo. La mirada que piensa*. Buenos Aires: La Marca

Roes, R., & Pint, K. (2017). The visual essay and the place of artistic research in the humanities. *Palgrave Communications*, 3 (8), 1-7. https://doi.org/10.1057/s41599-017-0004-5

Schwab, M. & Borgdorff, H. (2014). *The Exposition of Artistic Research: Publishing Art in Academia*. Leiden: Leiden University Press.

Slager, H. (2017). Recuperació de l'estètica; 16 notes. En I. Vilà & P. Alsina (coords.) *Artnodes*, (20). http://doi.org/10.7238/a.v0i20.3156

Wesseling, J. (2011). *See it Again, Say it Again: The Artist as Researcher*. Amsterdam: Valiz

Revistas publicadas en el estado español objeto de revisión:

ANIAV http://revistaaniav.aniav.org/

Arte, Individuo y Sociedad https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS

Artnodes https://artnodes.uoc.edu/

Arte y Políticas de Identidad https://revistas.um.es/reapi/issue/view/18731

AusArt https://www.ehu.eus/ojs/index.php/ausart/issue/view/1792

BR::AC https://hipatiapress.com/hpjournals/index.php/brac

#Re-visiones http://www.re-visiones.net/index.php/RE-VISIONES

Sobre https://revistaseug.ugr.es/index.php/sobre/index

Sin Objeto https://revista.uclm.es/index.php/sinobjeto/index

Sonda http://revistasonda.upv.es/presentacion

Umática http://www.revistas.uma.es/index.php/umatica

Revistas europeas:

JAR: Journal for Artistic Research https://www.jar-online.net/

RUUKKU: Studies in Artistic Research http://ruukku-journal.fi/en

VIS Nordic Journal for Artistic Research https://www.en.visjournal.nu/about/

JER: Journal of Embodied Research https://jer.openlibhums.org/

Artistic Research: A Theoretical Positioning About the Different Perspectives on the Status of Art Practice in Relation to Research

Bibiana Crespo-Martin
Professor Faculty of Fine Arts, Universitat de Barcelona

Abstract: The aim of this text is to establish a framework for reflection and, ultimately, a theoretical positioning on the meaning of research regarding artistic creation. The main purpose to contribute to the knowledge of artistic research by setting a referential context for what makes up artistic research itself.

It provides an account of the definition and demarcation of what art research means and entails the differences between artistic research and academic-scientific artistic research, the distinction between art practice itself and art practice as research, the three different perspectives on the status of art practice with respect to research, the role and function that art practice acquires in research as a contribution to knowledge, the terminology developed around the concept of 'art research', and it examines the parameters that can be used to determine the rigorous use of art practice in research.

Keywords: artistic research, research on the arts, research for the arts, research in the arts, practice as research, practice-based research, practice-centred research, practice-led research, investigative practice, reflective practice, research-led practice.

Resumen: La intención de este texto es establecer un marco de reflexión y, si cabe, un posicionamiento teorético sobre el significado de

la investigación con relación a la creación artística. El principal propósito es contribuir al conocimiento de la investigación artística fijando un contexto referencial de lo que conforma la propia investigación artística.

Se da cuenta de la definición y demarcación de lo que significa y conlleva la investigación artística, las diferencias entre la investigación artística y la investigación artística académica-científica, la distinción entre la práctica artística en sí misma y la práctica artística como investigación, las tres diferentes perspectivas en el estatus de la práctica artística con respecto a la investigación, el papel y función que adquiere la práctica artística en la investigación como contribución al conocimiento y la terminología desarrollada alrededor del concepto de 'investigación artística', y se examinan los parámetros que se pueden utilizar para determinar el uso riguroso de la práctica artística en la investigación.

Palabras clave: investigación artística, investigación sobre las artes, investigación para las artes, investigación en las artes, práctica como Investigación, investigación basada-en-la-práctica, investigación centrada-en-la-práctica, investigación guiada-por-la-práctica, investigación práctica, práctica reflexiva, práctica guiada-por-la-investigación.

Resum: La intenció d'aquest text és establir un marc de reflexió i, si és possible, un posicionament teorètic sobre el significat de la investigació en relació amb la creació artística. El propòsit principal és contribuir al coneixement de la investigació artística fixant un context referencial del que forma la investigació artística en si.

Es dona compte de la definició i demarcació del que significa i comporta la investigació artística, les diferències entre la investigació artística i la investigació artística acadèmica-científica, la distinció entre la pràctica artística en si mateixa i la pràctica artística com a investigació, les tres diferents perspectives en l'estatus de la pràctica artística respecte a la investigació, el paper i funció que adquireix la pràctica artística en la investigació com a contribució al coneixement i la terminologia desenvolupada al voltant del concepte de 'investigació artística', i s'examinen els paràmetres que es poden utilitzar per determinar l'ús rigorós de la pràctica artística en la investigació.

Paraules clau: investigació artística, investigació sobre les arts, investigació per a les arts, investigació en les arts, pràctica com investigació, investigació basada-en-la-pràctica, investigació centrada en-la-pràctica, investigació guiada-per-la-pràctica, investigació pràctica, pràctica reflexiva, pràctica guiada-per-la-investigació.

Artistic Research: A Theoretical Positioning About the Different Perspectives on the Status of Art Practice in Relation to Research

Origin of the requirement and legitimacy of artistic research

Research is the university's primary function, since it is an institution oriented and devoted to knowledge-building and transfer—which obviously also embraces teaching. Understanding that art and artistic creation contribute, build and generate knowledge, its research possesses full legitimacy and autonomy.

However, since the university reforms were initiated in the 1990s, the debate on the definition and demarcation of what artistic research means and entails has become controversial and difficult to reach consensus on. Research funding and/or evaluation policies have been a source of reports that attempt to delimit the field covered by 'research in, on and through the arts' or 'art practice-as research'[1], including, of course, the field of research for doctoral studies in the arts[2]. To such an extent that the marriage between 'research and development' has gone beyond the boundaries of fundamental and applied research, and we can now find many art centers that define 'research' as their activities[3].

---

[1] Some of these reports are those of the *UK Council of Graduate Education* (UKCGE 1997, 2001), the *Arts and Humanities Research Council* (AHRC, 2003) and the *Research Assessment Exercise* (RAE, 2005), in the United Kingdom; the *Ministerio de Economía y Competitividad* (MINECO, 2017) and the *Agència per a la Qualitat del Sistema Universitari de Catalunya* (AQU, 2010), in our country. This last agency, the AQU, organized the *XI edició Tallers de reflexió i debat amb les universitats*—January 2010—whose topic was 'The evaluation of research in Humanities and Social Sciences', in which I presented the communication titled 'L'avaluació de la recerca en l'àrea de coneixement de dibuix', with the aim of providing specific criteria and proposals for improvement in the adaptation of these criteria to the curricula of our area of knowledge for accreditation process purposes that determine the development of an scholar-teacher-researcher career.

[2] *Visualizing Research: A Guide to the Research Process in Art and Design* by Gray and Malins (2004) is one of the most comprehensive handbooks on how to approach research in masters and doctoral theses in art and design involving art practice. Others on research methodology in doctoral studies and art practice are Sullivan (2005), Hannula, Suornta and Vadén (2005), and Macleod and Holdridge (2006).

[3] Such as the *Centro de Investigaciones Artísticas CIA* (Buenos Aires), the *Artists' Research Centre* (UK), the *Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas* – Cenidiap (Mexico City), the *Rijksacademie van Beeldende Kunsten* (Amsterdam), the *Matadero – Centro de Creación Contemporánea* (Madrid).

Definition and boundary of what art research means and entails

The utterance ‘art research’ associates two fields: art and academia, though obviously this term can also be used in its more general sense. All artists envisage research processes in their creative work such as in the search for the right subject, the most appropriate materials for its formalization, in questioning their work, etc. Thanks to the intrinsic reflective nature of art, research itself can happen in the uncertain search that the creative process embraces. In this emphatic sense, art research contributes to the development of the arts in the same way that any other research tries to contribute to the knowledge of a specific discipline. However, even if we accept that the work of art is a way of knowledge, that such knowledge is implemented by art practice and the creative process, and thus it is integrated into a broader context of art and academia, this does not mean that what artists do can be interpreted unconditionally as ‘research’. In other words, art research cannot always be considered academic research—in which art output itself is a fundamental part of the research process, and the work of art is, somehow, the result of the research, being object and outcome of the research at once[4]. While art practice (as object and creative process) is essential to artistic research, 'research' as such must obey to the application of a 'scientific method'[5].

In the academic world there is a certain acquiescence of what is meant by research. Basically, scholarly research takes place when an original study is carried out in order to increase knowledge and understanding. It starts with the formulation of a research proposal or relevant issues and topics in the research context for which objectives are postulated, suitable methodologies and specific methods for such research are used to achieve the proposed challenges and objectives, and the validity and reliability of the results obtained can be assured. Another requirement is that the research results obtained should be disseminated through relevant channels. Thus understood, artistic research is also in line within this characterization of what research is.

---

[4] Biggs offers an interesting disquisition on the function of the art object in art research in his article “The Role of the Artefact in Art and Design Research” (2002).

[5] The concepts ‘method’ and ‘methodology’ are often confused in the research context. Their differentiation lies in the fact that ‘method’ is a structured and systematic way of achieving a specific objective, whereas ‘methodology’ refers to the comparative study of methods.

Differences between art research and academic-scientific art research

We must now ask ourselves what differentiates art research from academic-scientific art research[6]. Or, more simply, what distinguishes art practice itself from art practice as research? One possible answer is Borgdorff's definition (2006, 18):

> Art practice qualifies as research if its purpose is to expand our knowledge and understanding by conducting an original investigation in and through art objects and creative processes. Art research begins by addressing questions that are pertinent in the research context and in the art world. Researchers employ experimental and hermeneutic methods that reveal and articulate the tacit knowledge that is situated and embodied in specific artworks and artistic processes. Research processes and outcomes are documented and disseminated in an appropriate manner to the research community and the wider public.

The three different perspectives on the status of art practice with respect to research

At this point, where it is agreed that the intention is to do research—distinguishing from the intention to make art—(Douglas, Scopa and Gray, 2000, no pag.) and according to Borgdorff (2006) three different perspectives on the status of art practice with respect to research can be highlighted: an interpretative perspective (i) *research on the arts*; an instrumental perspective (ii) *research for the arts*; and an action perspective (iii) *research in the arts*[7].

(i) Research on the arts is research that has art practice in the broadest sense of the word as its object. It refers to investigations aimed at drawing valid conclusions about art practice from a theoretical distance. […], the regulative idea applying here is that the object of research remains untouched under the inquiring gaze of the researcher. Research of this type is common in the meanwhile

[6] Eisner (2003) provides substantial explanations of the differences between scientific and artistic quality research.

[7] These categories are an evolution of those proposed by Frayling (1993).

established academic humanities disciplines, including musicology, art history, theatre studies, media studies and literature. Social science research on the arts likewise belongs to this category. […], the common characteristics of these approaches are 'reflection' and 'interpretation'— whether the research is more historical and hermeneutic, philosophical and aesthetic, critical and analytic, reconstructive or deconstructive, descriptive or explanatory […]. (Borgdorff, 2004, quoted in Borgdorff, 2006, 6).

(ii) Research for the arts can be described as applied research in a narrow sense. In this type, art is not so much the object of investigation, but its objective. The research provides insights and instruments that may find their way into concrete practices in some way or other. Examples are material investigations of particular alloys used in casting metal sculptures, investigation of the application of live electronics in the interaction between dance and lighting design, or the study of the 'extended techniques' of an electronically modifiable cello. In every case these are studies in the service of art practice. The research delivers, as it were, the tools and the knowledge of materials that are needed during the creative process or in the artistic product. […] (Borgdorff, 2004, quoted in Borgdorff, 2006, 6).

(iii) Research in the arts is the most controversial of the three ideal types. […] It concerns research that does not assume the separation of subject and object, and does not observe a distance between the researcher and the practice of art. Instead, the artistic practice itself is an essential component of both the research process and the research results. This approach is based on the understanding that no fundamental separation exists between theory and practice in the arts. […] Concepts and theories, experiences and understandings are interwoven with art practices and, partly for this reason, art is always reflexive. Research in the arts hence seeks to articulate some of this embodied knowledge throughout the creative process and in the art object. (Borgdorff, 2004, quoted in Borgdorff, 2006, 6-7).

Role and function of art practice in research as a contribution to knowledge and the terminology developed around the concept of 'artistic research'

Taking into account that the use of artistic practice is necessary for artistic research, the debate is centered on what role and function research acquires as a contribution to [tacit][8] knowledge. In the specialized literature there can be found a large amount of terminology to refer to different approaches of the last perspective above defined, being 'research on the arts' from the 'action perspective'. The most common are 'practice-based research', 'practice-led research' and 'practice as research'[9].

Practice-based research is the original investigation undertaken in order to gain new knowledge partly by means of practice and the outcomes of that practice, accompanied by a theoretical-critical corpus. The research and understanding of the research problem comprise the cohesion of artistic creation and critical exegesis.

Much more in vogue is the term *practice-led research* to indicate research that is practice-centered. *Practice-led research* focuses on the nature of creative practice, *leading* to the acquisition of meaningful knowledge to the practice itself. Although artistic creation is an integral part of research, the research outcomes of practice-led research are delivered in a text document, without the inclusion of a creative work. As mentioned above, for *practice-led research* the object is not as important as the process of creation.

---

[8] Since art practice is non-propositional knowledge or implicit knowledge, it is tacit knowledge. This is knowledge that is part of our mental model, the result of our personal experience and involves intangible factors such as beliefs, values, points of view, intuition, etc., that therefore we cannot structure, store or distribute. In art practice, tacit knowledge includes experiential and procedural knowledge (Niedderer, 2007, 9).

[9] Outside this terminological spectrum is 'Arts-based research' (ABR). This movement "[...] se inició como parte del giro narrativo (Conelly & Clandinin, 1995, 2000; Lawler, 2002) en la investigación en Ciencias Sociales a principios de los años 80 y que vincula, a partir de una doble relación, la investigación con las artes. Por una parte, desde una instancia epistemológica-metodológica, desde la que se cuestionan las formas hegemónicas de investigación centradas en la aplicación de procedimientos que 'hacen hablar' a la realidad; y por otra, mediante la utilización de procedimientos artísticos (literarios, visuales, performativos, musicales) para dar cuenta de los fenómenos y experiencias a las que se dirige el estudio en cuestión" (Hernández, 2008, 87). It is about the attempt to link what is said with how it is said, the way of giving account of this purpose is carried out through the rehearsal of narrative forms that have to do with this research perspective.

Both approaches target art practice as the main method for knowledge development. The difference lies in the role that the creative object plays. For *practice-led research* the object is not as important as the process of creation; however, in *practice-based research* the object is the key element.

For Candy (2006, 1) the issue can be summarized in two types of *practice related* research: practice-*based* and practice-*led*:

> *1. If a creative artefact is the* basis *of the contribution to knowledge, the research is practice*-based*.*
>
> *2. If the research leads primarily to new understandings about practice, it is practice*-led*.*

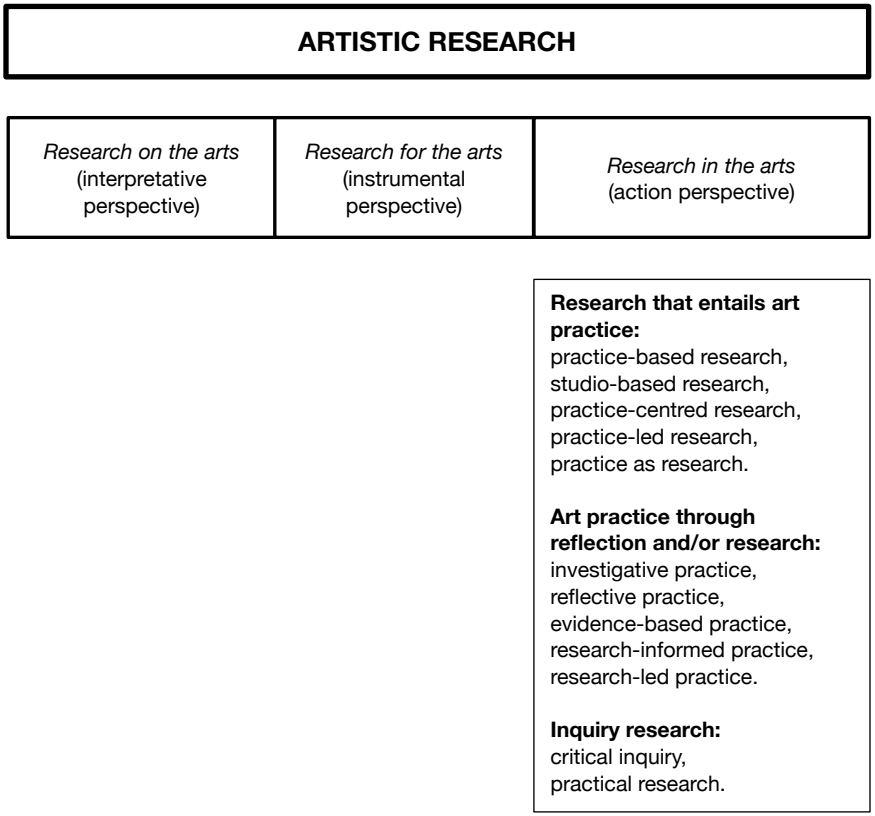


Fig. 1: Categorization of terminology around the concept of artistic research according to the role and function of art practice in research (author's source).

Finally, the most unequivocal of the three terms is *practice as research*, since it equates research and practice in a unit. Research consists entirely on the development of creative practice without the need for a theoretical corpus or exegesis. The creative object embodies the knowledge itself and the importance lies in the exploration and innovation resulting from the same art practice.

The table (Table 1) shows a categorization of what has been argued so far, understanding that art research can take place from three different perspectives and that from the perspective of the action in art practice this can happen from three different positions, which in turn generate different profiles.

As it can be seen in Table 1, many more terms emerge around these three—research on / for / in the arts. Basically, the glossary used in this binomial—practice and research—tries to integrate them by polarizing them at each end of the equation—'practice and research' and conversely 'research and practice'. In this way, we find that taxonomy related to research: practice-based research, studio-based research, practice-centered research, practice-led research and practice as research. And, on the other hand, we find that taxonomy related to practice: investigative practice, reflective practice, evidence-based practice, research-informed practice, and research-led practice. Doloughan (2002) and Reilly (2002) establish a third category: critical inquiry, a term whose connotation relates per se to both research and practice, combined with autoethnographic methods (Skains, 2018, 86-88).

This proliferation of concepts shows how rich, while confusing, their definitions are, sometimes almost synonymous, overlapping their meanings or covering several of the established circumscriptions, which only highlights the difficulty of their interpretation and use in a rigorous way. Moreover, it highlights how difficult it is to determine the role and mission of art practice in research.

Even at the risk of doing 'metaresearch', the final intention of this essay is to contribute to the knowledge of artistic research by establishing a frame of reference for what makes up artistic research itself.

References:

AHRC. (2003). *Review of Research Assessment. Research in the Creative & Performing Arts*

AQU. (2010, 28-29 January). La evaluación de la investigación en Humanidades y Ciencias Sociales. *XI Taller de reflexión y debate de AQU Catalunya con las universidades catalanas*. Universidad de Barcelona. Retrieved from http://www.aqu.cat/doc/doc_22369735_1.pdf

Biggs, M. A. R. (2002). The Role of the Artefact in Art and Design Research. *International Journal of Design Sciences and Technology*, 10 (2), 19-24. Retrieved from https://uhra.herts.ac.uk/bitstream/handle/2299/324/101061.pdf?sequence=1

Borgdorff, H. (2004). The Conflict of the Faculties. On Theory. Practice and Research in Professional Arts Academies. In *The Reflexive Zone*. Utrecht: HKU

Borgdorff, H. (2006). The Debate on Research in the Arts. In *Sensuous Knowledge on Artistic Research and Development 2* (2-28). Bergen: Bergen National Academy of Arts

Candy, L. (2006). *Practice Based Research: A Guide*. Sydney: Creativity & Cognition Studios

Connelly, F. M., & Clandinin, J. D. (2000). *Narrative Inquiry.* San Francisco: Jossey-Bass

Doloughan, F. (2002). The Language of Reflective Practice in Art and Design. *Design Issues*, 18 (2), 57-65.

Douglas, A., Scopa, K., & Gray, C. (2000). Research through practice: positioning the practitioner as researcher. *Working Papers in Art and Design 1*, n. pag. Retrieved from

https://www.herts.ac.uk/__data/assets/pdf_file/0018/12285/WPIAAD_vol1_douglas_scopa_gray.pdf

Eisner, E. W. (2003). On the Differences between Scientific and Artistic Approaches to Qualitative Research. *Visual Arts Research* 29 (57), 5-11.

Frayling, C. (1993). *Research in art and design*, *Royal College of Art Research Papers series 1 (1)*. London: Royal College of Art. Retrieved from http://researchonline.rca.ac.uk/384/3/frayling_research_in_art_and_design_1993.pdf

Gray, C., & Malins, J.. (2004). *Visualizing Research: A Guide to the Research Process in Art and Design.* Aldershot: Ashgate Publishing Limited. Retrieved from http://www.upv.es/laboluz/master/seminario/textos/Visualizing_Research.pdf

Hannula, M., Suoranta, J., & Vadén, T. (2005). *Artistic Research*, Helsinki/Gothenburg: Peter Lang. Retrieved from https://static1.squarespace.com/static/54d6681fe4b02fde3d6e646e/t/55092 8dce4b05ef9ded4739f/1426663644052/ArtisticResearchWhole.pdf

Hernández Hernández, F. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio Siglo XXI, no. 26*, 85-118. Retrieved from https://revistas.um.es/educatio/article/view/46641

Lawler, M. (2002). Narrative in social research. In T. May (Ed.) (2002). *Qualitative research in action* (pp. 242-259). London: Sage

Macleod, K., & Holdridge, L. (2006). *Thinking through Art. Reflections on Art as Research.* London: Routledge

MINECO. (2007). *Criterios de calidad en la investigación en humanidades*. Retrieved from

http://www.ciencia.gob.es/stfls/MICINN/Investigacion/FICHEROS/2007-criterios-hh.pdf

Niedderer, K. (2007). Mapping the Meaning of Experiential Knowledge in Research. *Design Research Quarterly,* 2 (2), 4-13. Retrieved from https://uhra.herts.ac.uk/bitstream/handle/2299/4406/903922.pdf?sequence=1

RAE. (2005). *Research Assessment Exercise RAE2008 Guidance on Submissions.* Retrieved from http://www.rae.ac.uk/pubs/2005/03/rae0305.pdf

Reilly, L. (2002). An alternative model of 'knowledge' for the arts. *Working Papers in Art and Design 2*, n. pag. Retrieved from

https://www.herts.ac.uk/__data/assets/pdf_file/0015/12309/WPIAAD_vol2_reilly.pdf

Skains, R. L. (2018). Creative Practice as Research: Discourse on Methodology. *Media Practice and Education*, 19:1, 82-97. DOI: 10.1080/14682753.2017.1362175

Sullivan, G. (2005). *Art Practice as Research. Inquiry in the Visual Arts*. Pennsylvania, USA: Sage

UKCGE-United Kingdom Council for Graduate Education. (1997). *Practice-Based Doctorates in the Creative and Performing Arts and Design*. Coventry: UKCG

Cómo abrir un cuadrado: Tácticas para la desintegración de sistemas hacia un nuevo hábitat académico

Ione Sagasti Alegria i Izaskun Álvarez Gainza

Departamento de Dibujo. UPV/EHU

Resumen: El Cuadrado es un patio de forma cuadrada dispuesto como un claustro que recoge el ajetreo y bullicio de la facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco. Lugar de encuentro de los alumnos, es donde suceden muchas cosas que se van perdiendo por los pasillos camino a las aulas, y que dejan de oírse llegados a los despachos situados en los bordes exteriores, en la piel del edificio. Abrir el cuadrado supondría alterar el orden establecido, abrir y repensar los espacios académicos imaginando nuevas posiciones en las relaciones pedagógicas. Para ello, hemos diseñado una propuesta reactiva y lúdica en forma de manual sobre *Cómo abrir un cuadrado* con 20 tácticas para la desintegración de sistemas hacia un nuevo hábitat académico.

Resum: El Cuadrado és un pati de forma quadrada disposat com un claustre que recull l'enrenou i bullici de la Facultat de Belles Arts de la Universitat del País Basc. Lloc de trobada dels alumnes, és on succeeixen moltes coses que es van perdent pels passadissos de camí a les aules, i que deixen de sentir-se un cop arribats als despatxos situats a les vores exteriors, a la pell de l'edifici. Obrir el quadrat suposaria alterar l'ordre establert, obrir i repensar els espais acadèmics imaginant noves posicions en les relacions pedagògiques. Per a això, hem dissenyat una proposta reactiva i lúdica en forma de manual sobre *Com obrir un quadrat* amb vint tàctiques per a la desintegració de sistemes cap a un nou hàbitat acadèmic.

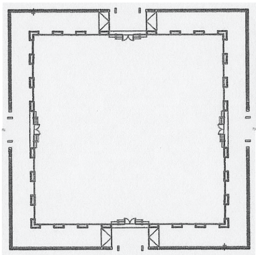
Abstract: El Cuadrado is a square-shaped courtyard laid out like a cloister, which serves as the focal point of the hustle and bustle of the

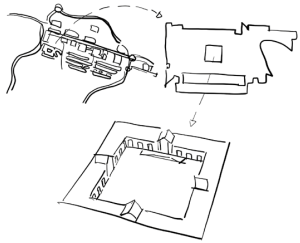
Faculty of Fine Arts of the University of the Basque Country. It is a place of student encounter, where many things happen that may be lost along the hallways on the way to the classrooms, or are no longer heard once you get to the offices located on the building's outer rim, along its skin. Opening up this square would mean altering the established order, freeing up and rethinking academic spaces, imagining new positions in pedagogical relationships. For this purpose, we have designed a reactive, playful proposal in the form of a manual, entitled *Cómo abrir un cuadrado* [How to Open a Square], featuring 20 tactics conceived for systems disintegration in moving towards a new academic habitat.

PALABRAS CLAVE: fragmentación, frontera, hábitat académico, desintegrar, forma y función.

Cómo abrir un cuadrado: Tácticas para la desintegración de sistemas hacia un nuevo hábitat académico

Los alumnos y el cuadrado





El Cuadrado es un patio de forma cuadrada dispuesto como un claustro que recoge el ajetreo y bullicio de la facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco. Lugar de encuentro de los alumnos, es donde suceden muchas cosas que se van perdiendo por los pasillos camino a las aulas, y que dejan de oírse llegados a los despachos situados en los bordes exteriores, en la piel del edificio. "Es un lugar muy nuestro en el que nos gusta estar a pesar de todo, y aunque contribuyamos a ello", cuenta Alberto, ya que es un lugar indisciplinado donde además de hacer cosas ilegales como fumar o pintar las paredes aún más que en otras zonas, se hacen cosas que se sitúan en los márgenes de la vida académica: se falta a clase, se come, se hacen los trabajos que ya tenían que estar hechos. Por estas actividades el lugar tiene un ambiente denso con un olor característico y peculiar, hasta nauseabundo para algunos, surgido de la mezcla de café rancio, comida recalentada, porro y tabaco, pintura en spray y disolventes.

Pero a pesar de ello El Cuadrado es sobre todo un lugar de cuidado. Entendida como "zona al margen de las clases"—según Javi—, en él se bebe y come, se descansa, se respira, se toma el sol y se habla. "Se habla de lo que no se habla en clase"—comenta Iñaki—, porque en las clases hay unas normas, algunas incluso que pasan desapercibidas a la conciencia. En clase los posicionamientos pedagógicos nos colocan en parcelas que provocan bloqueos y silencios. Aprendemos a ser estudiantes de primer, segundo, tercer o cuarto curso, de máster o doctorado, alumnos que fracasan o triunfan, pintores o escultores, ilustradores o educadores, profesores en sustitución, doctores o adjuntos, coordinadores o investigadores.

Al inicio de curso alumnos de cuarto curso hicieron una visita guiada de bienvenida a alumnos del primer año enseñándoles los diferentes espacios de la facultad. Entre ellos destacaron dos espacios como los más importantes durante los estudios de grado: el contenedor de deshechos donde podrán aprovisionarse y El Cuadrado "donde más horas iban a pasar" y "donde surgen las ideas", recuerda Olaia. Les dijeron que irían a El Cuadrado a "pensar y relacionarse". Ideas y relación, la base de una relación pedagógica, parece ocurrir de manera diferente en este lugar, un recinto donde se comunican diferente, habitan diferente y piensan diferente según muchos. El patio que es comedor y plaza, "donde pasa todo el mundo", afirma Miren. "A primeras horas es relajado y silencioso, pero en las horas centrales del día cambia", nos dice Alba.

Fragmentación del espacio y del tiempo

Forma y función

> Cuanto más rueda un canto rodado, más tiende su forma a la simetría esférica.
>
> Jorge Wagensberg

Los estudios superiores de arte en la UPV/EHU se organizan distribuidos en ramas de progresión por niveles y disciplinas que se imparten en aulas específicas agrupadas en pasillos asignados al área. A esta división ilustrada del saber en áreas de conocimiento, y la escisión filosófica del saber científico frente al sentir artístico como formas de abordar la realidad, se ha sumado en los últimos años la

fragmentación del tiempo con la llegada del Plan Bolonia. Esta fragmentación múltiple ha marcado la estructura e infraestructuras de las instituciones académicas parcelando el espacio en estancias estancas que acogen sesiones lectivas cada vez más breves, condicionando ritmos y formas de proceder.

Las formas, como las palabras, codifican nuestros modos de sentir y pensar; las formas arquitectónicas por ello son condiciones que afectan en nuestra manera de movernos y ser. La Facultad de Bellas Artes tiene unos elementos arquitectónicos muy característicos, entre ellos las paredes de bloques de hormigón visto que separan los espacios. Estos grandes ladrillos se hacen aún más presentes en la ausencia de ventanas en las paredes de las aulas y al superar la altura de las cabezas en los despachos. Las paredes se hacen muros, y siguiendo una estructura reticular crean un laberinto de largos pasillos que guarda un patio abierto en el interior.

Esta fragmentación parcelada responde a una necesidad de organización y distribución de las prácticas educativas para su correcto desempeño. Es necesario separar espacios para desarrollar actividades simultáneamente con distintos grupos, situando los contenidos curriculares alineados en una secuencia medida por módulos de tiempo. Es un magnífico plano reticular de líneas arquitectónicas y temporales que hace certeros los sucesos. Pero esta fragmentación quirúrgica también supone la liquidación del habitar orgánico al regular unas formas de hacer y ser que dejan fuera otras posibilidades.

La necesidad de dar respuesta a un currículo estratificado y cada vez más secuenciado supone la búsqueda de emplazamientos para su docencia programada. Las aulas se cierran y acondicionan en lo posible para superar la prueba de la funcionalidad, y los espacios deben solucionar los requerimientos de la academia. Es necesario hacerlo así, es el único modo conocido para implementar y desarrollar la labor docente. Pero hay algo que parece no funcionar: alumnado y profesorado se quejan de no llegar satisfactoriamente a sus metas, no parecen tener el espacio y tiempo deseados. Los tiempos son demasiado cortos nos dicen, y los espacios son transitorios; entramos y salimos para volver a entrar y salir de un lugar a otro. Así se acumulan sesiones, lecturas y ejercicios siguiendo esa secuencia programada reflejo de los propósitos de una academia apresurada por llegar a las demandas del mercado. La fragmentación reticular académica existe por una selección pensada y debatida pero que atiende a una necesidad tan esencial y primaria como la subsistencia.

Según Wagensberg:

> Lo que existe, existe porque ha superado alguna clase de selección. Superar una selección equivale a superar una prueba de compatibilidad con el resto de la realidad. Equivale a ganar una baza de permanencia. Llamaremos función a esa ganancia. La función será el concepto estrella a la hora de comprender la emergencia y la perseverancia de las formas en la naturaleza (2007, 25).

Pensada la academia como un ser vivo que busca su permanencia en la naturaleza, podríamos intuir que aún está en fase adaptativa o de transformación ya que ella habla y nos dice que algo no funciona. Las formas son, según Wagensberg, respuestas a la urgencia en la incertidumbre y las facultades no buscan respuestas, pero sí resultados certeros.

> La forma de un objeto es una propiedad de la superficie frontera que separa su interior de su exterior. La forma es una profunda propiedad superficial de un objeto. También es una propiedad que puede ayudar a su comprensión. Cuanto más rueda un canto rodado, más tiende su forma a la simetría esférica. […] La forma aporta inteligibilidad para comprender un objeto (ibidem).

Como en muchas arquitecturas, desde monumentos históricos hasta bloques de pisos de una urbanización, en el centro de la Facultad de Bellas Artes se encuentra el órgano que insufla al resto del edificio luz y aire, las cuales intentan colarse por los pasillos incapaces de llegar hasta las aulas. Es el corazón de la facultad, un patio en forma de claustro con sus cuatro lados y galería porticada. La palabra “claustro” proviene del latín *claudĕre*, que significa “cerrar”. Por alguna o muchas razones los alumnos a los que hemos preguntado trazan una clara división entre el cuadrado y el resto del edificio. Allí pasan cosas diferentes y las cosas pasan de diferente modo. Han hecho suyo el lugar, generando una frontera que separa lo reglado y lo no reglado, lo académico y lo extraacadémico. Así un lugar cuadrado, que no lleva a ningún otro lado más que a su centro, enmarcado por una galería de cristal opaco y lleno de pintadas traslúcidas, encierra curiosamente una dinámica propia, erigida por los deseos y necesidades más inmediatas de cuidado: reponerse de la falta de energía, de ánimo y de trabajo. El Cuadrado estaba allí, pero los alumnos han llegado y han ido encerrando en él sus secretos: “Lo que pasa en El Cuadrado se queda

en El Cuadrado", nos contaba Javi alumno de cuarto. Para ellos, es un lugar de convergencia donde suceden cosas.

Según nos explica Jullien (2005, 33) "Los chinos han preferido ver en el Tiempo, según las bellas fórmulas de Granet, un conjunto de eras, de estaciones o de épocas; en el Espacio un complejo de dominios, de climas y de orientes." Así, para ellos:

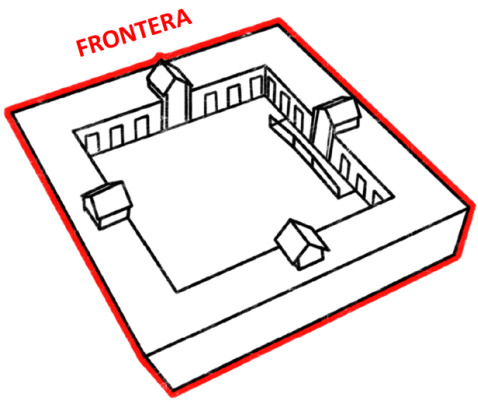
> Por una parte el tiempo y el espacio no son disociables entre sí: a las porciones de tiempo responden las partes del espacio, sus emblemas son comunes, cada período es solidario con un clima, cada oriente está ligado con una estación […]. Los chinos han concebido, no el espacio o el tiempo, sino los "emplazamientos" y las "ocasiones" (2005, 33).

Este entendimiento de la dimensión espacio-temporal de la realidad se aproxima más a la experiencia del proceso de enseñanza-aprendizaje, donde las condiciones exógenas no se separan de las endógenas. El tiempo taylorista que acelera lo académico, necesita separar encuentros y fraccionar procesos, lo que puede hacer difícil observar aquello que se manifiesta en las aulas, atender a lo fenoménico y al devenir que nutre los procesos creativos y pedagógicos.

Fronteras

> The conflict of disciplines is not a brake on the development of science, but one of its motors.
>
> Bruno Latour

Los habitantes de la facultad llegan al perímetro del cuadrado y lo ven como una frontera natural en el paisaje, algo que ya estaba allí, algo que es encontrado y confrontado. Lo comparamos con otros lugares del edificio y decidimos cómo lo vamos a habitar. Los alumnos decidieron hacer suyo ese espacio y marcan sus fronteras cuando lo representan en papel, como lo hacía Javi en su trabajo de fin de grado *Amaitzen* ("acabando" en euskera) al hacer un trabajo auto-etnográfico sobre los cuatro años en los que estudió el grado. El cuadrado es como una plaza pública, supone exponerse, explican los alumnos, y en la frontera se encuentran las máquinas expendedoras y de café, donde muchos nos quedamos sin entrar al patio. Aquellos que nos quedamos en la frontera, donde se sitúan las máquinas de café, solo miramos.



Dibujo de Javier Prado para su trabajo de fin de grado, 2019

El manual de tácticas para abrir un cuadrado que hemos diseñado se centra en entender esta frontera que da forma al cuadrado. Aproximarse a ella a través de la práctica realizando acciones físicas e imaginadas sobre unas fronteras también físicas e imaginadas. Estas acciones nos llevan a situarnos en el espacio limítrofe para saber cómo se circula en el espacio, cómo se entra y se sale de él, cómo se cierra y se abre el mundo que rige el cuadrado. Situarse en este espacio que regula y define el estar dentro o fuera, nos ayuda a ver lo que acontece a ambos lados para habitar la frontera con una visión más abierta.

> El habitante de la frontera está abierto a la innovación, está dispuesto a correr riesgos, a perder el tiempo, a renunciar a privilegios y ventajas (la antigüedad y la experiencia); mantiene el temple en soledad, es generoso con el adversario, noble en la competencia, pierde con facilidad el sentido del ridículo, pero nunca el sentido del humor; y está bregado en mil aventuras contra la incertidumbre a golpe de conocimiento (Wagensberg, 2002, 93-94).

Instalados en esta frontera podemos pensar en el resto de confines que hay en la facultad; los de los agentes académicos y sus roles que se mueven, escalan y ocupan territorios, y los de las disciplinas que erigen espacios a su imagen. Porque además la frontera se ha entendido como el espacio “entre” que a la vez divide y comunica distintas formas de vida o realidades, por ejemplo la del creador y el mundo exterior, y aquí es donde, tal como apunta Pallasmaa, se articula el arte:

> La literatura está hecha en la frontera entre el yo y el mundo, y es durante el acto creativo cuando esta línea limítrofe se difumina, se torna permeable y permite que el mundo fluya en el artista y que el artista fluya en el mundo, escribía Salman Rushdie; parece posible trasladar estas palabras al mundo del

> arte. Todo arte articula la superficie de frontera entre el yo y el mundo, tanto en la experiencia del artista como en la del espectador (Pallasmaa, 2016, 70).

Según Elizabeth Ellsworth (2005), en las fronteras disciplinares que separan a los expertos de diferentes campos del saber científico, las humanidades y las artes hacen que sus saberes resulten extraños unos para otros, por lo que sugiere apropiarse de sus textos para precisamente extrañarse de lo que nos es propio y habitarlo diferente, lo cual nos ayuda a pensar diferente. Pensar diferente para Ellsworth supone hacer un trabajo interdisciplinar e intercultural.

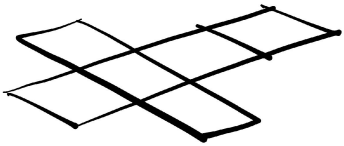
Abrir

> Hay momentos en la vida en los que la cuestión de saber si se puede pensar distinto de como se piensa y percibir distinto de como se ve es indispensable para seguir contemplando o reflexionando (…) Pero ¿qué es la filosofía hoy —quiero decir la actividad filosófica—sino el trabajo crítico del pensamiento sobre sí mismo? ¿Y si no consiste, en vez de legitimar lo que ya se sabe, en emprender el saber cómo y hasta dónde sería posible pensar distinto? […] Es su derecho [el de la actividad filosófica] explorar lo que en su propio pensamiento puede ser cambiado mediante el ejercicio que hace de un saber y que le es extraño.
>
> *Michel Foucault, Historia de la sexualidad*

El manual de tácticas para “abrir un cuadrado” o para “la desintegración de sistemas hacia un nuevo hábitat académico”, propone 20 instrucciones para la apertura del patio central conocido como El Cuadrado a través del ejercicio lúdico de imaginar posibles formas de abrir los espacios académicos de la Facultad de Bellas Artes, partiendo de su centro. Es una invitación a pensar desde distintas disciplinas como pueden ser las matemáticas, a través de aparentes operaciones de geometría plana o la construcción de axiomas imposibles; la teoría física del campo unificado; la idea de aforismo filosófico; la escenografía performativa y por supuesto el dibujo de proyecto. Se propone interpelar al lector-actor-usuario a que revise los modos habituales de sentir y pensar de los sistemas de representación binarios y normativos que hemos naturalizado. Propone una profunda transformación del imaginario académico que rige las dinámicas de lo cotidiano, y por ello repartimos el manual como una herramienta poética y subversiva.

Abrir el cuadrado supone alterar su forma y función: estable, simétrica y cerrada. Provocaría el flujo de luz, aire, visión, personas e información, y una apertura final a la realidad exterior al edificio. Una apertura de fronteras que vería la extensión de los tiempos y espacios fragmentados, generando posiblemente unos procesos de trabajo abiertos y en devenir que cambiarían sustancialmente las relaciones pedagógicas. Porque como opinaba el artista norteamericano Robert Smithson, "un proceso contenido, no es –-de ningún modo— un proceso" y se inclinaba "por un arte que tome en cuenta el efecto directo de los elementos. Tal y como existen en el día a día, independientemente de la representación" (Smithson, 2014, 12). Forma y norma conforman los modos en que habitamos la academia y por tanto lo que sentimos, pensamos y aprendemos, y tal como apunta Wagensberg sobre la vida de las formas, "Si hay demasiadas restricciones, es posible que un objeto se quede sin el resquicio mínimo necesario para su existencia. Una constitución de la realidad demasiado restrictiva dejaría a la presunta realidad sin habitantes. Pero la realidad existe" (2007, 27).

desplegar



Cerrar el cuadrado como si fuese un cubo y desplegarlo para generar un espacio de juego en el suelo. Generar unas reglas y pensar en las limitaciones que estas suponen, la necesidad de unas condiciones y lo que el consenso excluye.

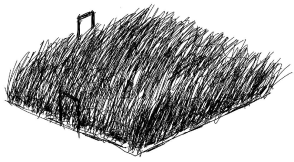
destrazar

Destrazar las líneas que forman un cuadrado. Primero se abre el cuadrado, luego se reduce la línea a un punto teórico. El punto teórico no existe más que en la convergencia de dos líneas que son a su vez dos puntos en movimiento. Por lo tanto, un punto teórico solo existe como potencia. Este punto teórico guarda un potencial que se eleva al posibilitar desplazar el centro y la línea de horizonte de cualquier observador. Todo es posible.

repetir

Mediante la confrontación de dos grandes espejos se logra repetir la imagen de una imagen de El Cuadrado que nos hace vislumbrar su infinito. Se abre el Cuadrado, pero supone la agonía de todo principio de simetría. Provoca bucles espacio-temporales al atravesarlo.

sembrar



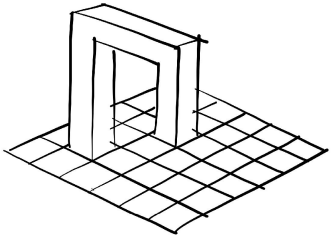
Si desde El Cuadrado no se ve el campo, llevar el campo a El Cuadrado. Para ello, El Cuadrado se cubrirá de tierra y sembrará. Es una oportunidad para acoger campos de saber sin segar.

Necesario: tierra, semillas, lluvia, tiempo, cuidado, observación.

"El jardín en movimiento sostiene que los jardines y el paisaje no son espacios estáticos que deben controlarse, sino lugares donde la naturaleza debe seguir su curso, donde las especies vegetales deben instalarse de forma espontánea y desarrollarse libremente de modo que la experiencia estética surja de la contemplación de los propios procesos espontáneos de sucesión biológica. La labor del jardinero ya no consiste en domesticar la naturaleza mediante la imposición de un punto de vista predeterminado y estricto, sino en conocer las especies y sus comportamientos, observar las dinámicas naturales y la corriente biológica que anima el lugar para orientar y explotar al máximo sus características naturales."

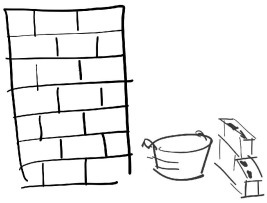
Clément, Gilles (1991) - Le Jardin en mouvement: la callée au parc André-Citroën.

simultanear



Dibujar la simultaneidad nos ayudará a comprender la naturaleza de las paradojas de El Cuadrado y la Academia. El cuadrado es abierto y cerrado, donde vas a respirar y no respiras, donde te escondes y dejas ver, donde descansas mientras trabajas, donde te evades estando en el centro. La academia también es paradójica, por ejemplo, cuando busca libertad.

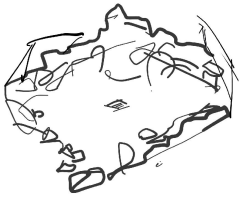
tapiar



Cerrar todo acceso tapiando las entradas para que el alumnado quede obligado a desplazarse. La vida del cuadrado se abre a otros lugares.

De manera radical, este acción supone desahuciar al sujeto. Al desaparecer el sujeto no hay observador que acceda a la realidad de El Cuadrado, por lo tanto, éste último deja de existir para el sujeto.

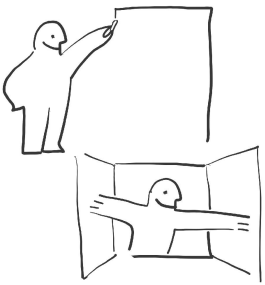
demoler



"Destruction is difficult. It´s as difficult as creation"
Antonio Gramsci

Será necesaria una gran cantidad de energía para demoler y arruinar El Cuadrado. Haciendo uso de explosivos o martillo hidráulico se busca reducirlo a ruinas. No se trata de reducir a la nada, sino de mostrar en sus restos -desde el sentido Heideggeriano de Destruktion, cómo se ha ido construyendo en etapas sucesivas de experiencia y acuerdos. Se podrá hacer historia, convertir restos en símbolos y hablar de ellos.

abrir



Trazar con tiza puertas y ventanas allí donde consideremos sería conveniente abrir los espacios. Los espacios surgidos podrán, según se espere, agrupar, abrir, unir, expandir, enlazar, atravesar, compartir, ver... nuevos lugares, áreas, ritmos, disciplinas...

Necesario: Tiza y visión espacial

REFERENCIAS:

Ellsworth, E. (2005). *Posiciones en la enseñanza. Diferencia, pedagogía y el poder de la direccionalidad*. Madrid: Ediciones Akal

Julien, F. (2005). *Del "tiempo." Elementos de una filosofía del vivir*. Madrid: Arena Libros

Pallasmaa, J. (2016). *Habitar*. Barcelona: Gustavo Gili

Smithson, R. (2014). *Robert Smithson: Selección de escritos*. Ciudad de México: Alias

Wagensberg, J. (2002). *Si la naturaleza es la respuesta, ¿cuál era la pregunta? y otros quinientos pensamientos sobre la incertidumbre*. Barcelona: Tusquets editores

Wagensberg, J. (2007). *La rebelión de las formas. O Cómo perseverar cuando la incertidumbre aprieta*. Barcelona: Tusquets editores

Sessió 6

Vies creatives de la descripció com a mètodes de recerca artística d'autoreflexió

Christina Schmutz
Institut del Teatre

Resum: La reflexió crítica del teatre implica per definició la interacció constructiva entre teoria i pràctica, així com l'aplicació de la reflexió sobre si mateixa. Situada a l'agenda de la *performance as research,* aquesta interacció inspira usos investigadors de text i crítica en la teoria i la pràctica. L'accentuació del caràcter experimental i de recerca de la producció de teatre dels ponents, *els suplicants//conviure a bcn*, serveix com a paradigma d'una qüestió fonamental de la presentació teatral i com a exercici per dissenyar i entendre l'acció escènica com a gest que, en si mateix, té i genera significat. D'aquesta manera, l'actuació apunta més enllà del marc estrictament teatral i, converteix la performance—i no sols el procés dalt l'escenari—en l'indret pròpiament creatiu per a la pràctica *i* la teoria. L'enfocament fenomenològic pren en consideració tant el caràcter d'esdeveniment de la performance com la dimensió característica de l'experiència estètica al teatre com a esdeveniment que es produeix *entre* l'escenari i el públic.

En aquest context, pot ser interessant ressituar les interrelacions de la producció artística i els processos de reflexió, així com les transicions i combinacions de diferents formes de producció de coneixement. La doble visió *des de i sobre* la teoria i la pràctica implica l'inevitable entrellaçament de la pràctica pròpia amb la recerca, entès no pas com a problema, sinó coma base teòrica. Aquesta participació, com a tal, és fonamental pel que fa a la creativitat i l'autoreflexió dins el procés d'*artistic research*: per tal d'aproximar-se al fenomen, les vies creatives de descripció no es troben gaire allunyades de la ciència, sinó que en constitueixen el programa mateix.

Paraules clau: reflexió critica, performance as research, apropament fenomenològic, participació, subjectivitat, creativitat, autoreflexió.

Resumen: La reflexión crítica del teatro implica por definición la interacción constructiva entre teoría y práctica, así como aplicar la reflexión a ésta. Situada en la agenda de la *performance as research*, esta interacción inspira unos usos investigativos de texto y crítica en la teoría y la práctica. Hacer hincapié en el carácter experimental e investigativo de la producción de teatro de los ponentes, *els suplicants*// *conviure a bcn*, sirve como paradigma de una cuestión fundamental de la presentación teatral y como ejercicio para diseñar y entender la acción escénica como gesto portador y generador de significado en sí mismo. De este modo, la actuación apunta más allá del marco estrictamente teatral, convirtiendo la performance—y no solo el proceso escénico—en el lugar creativo adecuado para la práctica *y* la teoría. El enfoque fenomenológico considera tanto el carácter de evento de la performance como la dimensión característica de la experiencia estética en el teatro como evento que se produce *entre* el escenario y el público.

En este contexto, puede resultar interesante resituar las interrelaciones entre la producción artística y los procesos de reflexión, así como las transiciones y combinaciones de diferentes formas de producción de conocimiento. La doble visión *desde y sobre* la teoría y la práctica implica la inevitable imbricación entre la práctica de uno mismo y la investigación entendida no como problema, sino como base teórica. Esta participación, como tal, es esencial en cuanto a la creatividad y la autorreflexión en el proceso de *artistic research*: para abordar el fenómeno, las vías creativas de descripción no se encuentran alejadas de la ciencia, sino que constituyen su propio programa.

Palabras clave: reflexión crítica, performance as research, acercamiento fenomenológico, participación, subjetividad, creatividad, autoreflexión.

Abstract: Critical reflection of theatre implies by definition the constructive interplay of theory and practice as well as applying reflection conversely to itself. Placed on the agenda of *performance as research,* this interplay inspires researching usages of text and criticism in theory and practice. Accenting the experimental and research character of the presenter's own theatre productions, *els suplicants*// *conviure a bcn* serves as a paradigm for a fundamental issue in theatrical presentation and as an exercise in designing and understanding stage action as a gesture in itself meaningful and meaning-producing. The performance thus points beyond its very theatre frame, making the performance—and not only the staging

process—the proper creative place for practice *and* theory. The phenomenological approach takes into account both the event character of performance and the characteristic dimension of aesthetical experience in theatre as an event occurring *between* stage and audience.

In this context it may be interesting to relocate interrelations of artistic production and reflection processes as well as transitions and combinations of different forms of knowledge production. The double view *from and upon* theory and practice implies the inevitable entanglement of one's own practice with investigation being understood not as a problem but as a theoretical base. With a view to creativity and self-reflection in the artistic research process, this very participation is central: creative paths of description, in order to approach the phenomenon, are not far away from science but rather its very programme.

KEYWORDS: critical reflection, performance as research, phenomenological approach, participation, subjectivity, creativity, self-reflection.

Vies creatives de la descripció com a mètodes de recerca artística d'autoreflexió

> Però com ha de ser possible ser crític si no se sap quin és l'interès propi? Què passa si la crítica forma avui part de l'estil de vida, de la posada en escena d'un mateix, tot reclamant l'últim iPhone i determinada roba de marca? (Röggla 2015)

Les preguntes que formula l'autora Kathrin Röggla són inspiradores d'una posició crítica i autoreflexiva i enllacen les dimensions estètica i crítica del teatre i encomanen a aquest vincle la tasca d'enfrontar-se als nous reptes socials. I això significa no només reproduint-los sinó també desenvolupant una actitud cap al món. D'aquesta manera, remet a la doble funció del teatre d'adoptar una actitud crítica com a pràctica teòrica i com a teoria pràctica, no tant envers els altres, sinó envers l'actuació pròpia. En relació amb aquesta qüestió bàsica, sorgeix al mateix temps una altra pregunta: com és avui possible una actitud crítica en el context de la creació i investigació, atès que—com objecta Bernd Stegemann (2013, 9) amb raó—el capitalisme emocional "acapara tota crítica com a impuls de creixement"? Aquesta formulació recorda un altre precursor de la crítica, Michel Foucault (1992, 15), que

ho qüestiona amb la il·lustració com a rerefons, en lloc de donar una definició fixa, una mena d'instruccions d'ús de l'*actitud crítica*, "on el subjecte es pren el dret de qüestionar la veritat pel que fa als seus efectes de poder, i el poder pel que fa als seus discursos de veritat". Foucault (1992, 8) identifica la crítica com a actitud, com "una determinada manera de pensar, de dir, també d'actuar, una relació concreta amb allò que existeix, allò que hom coneix, allò que hom fa, una relació amb la societat, la cultura, una relació també amb els altres". Amb la seva perspectiva del poder i del coneixement, Foucault (ibid.) estudia les relacions de poder amb l'objectiu ètic de la resistència, que denomina "insubmissió", i a la qual apel·la quan hom "no vol ser governat *així*", o si més no "no tant" ni tampoc "per aquells". D'aquesta manera, queda delimitada l'actitud crítica segons Foucault, tot creant un fonament al qual es pot referir en última instància qualsevol impuls i acte crític. Tal com elabora Judith Butler (2016) al seu assaig "Què és la crítica?", Foucault no cerca la negació, o potser fins i tot la subversió, sinó tan sols una limitació moderada del poder. Òbviament, aquest no parteix només de les lleis o dels òrgans estatals, sinó també i sobretot dels dispositius, de les estructures simbòlicament eficaces dels entramats socials. Així doncs, segons Foucault, la crítica sorgeix allí on es troben el poder, la veritat i el subjecte i aquests es qüestionen mútuament. Aquesta idea de crítica enllaça amb l'esperit de la Il·lustració, que, com afirma Susanne Maurer (2006, 13), "s'enfronta a la immaduresa, a una manca de decisió i de coratge. Per tant, el *sapere aude* de Kant és el posicionament crític."

La crítica, entesa d'acord amb Foucault com a "actitud crítica" d'oposar-se a (un excés de) ser governat, xoca per naturalesa amb les estructures hegemòniques. Tanmateix, una praxi estètica crítica transgredeix els límits marcats per aquestes estructures, però en aquest cas no des d'unes posicions normatives marcades. Segons la tradició fenomenològica, Foucault no vol suposar en el seu posicionament crític cap teoria o posició normativa, sinó que s'encén en la *crisi* del que ja existeix, i això significa també en la crisi de la posició pròpia: en altres paraules, com que el crític forma part de l'inventari del que ja existeix, només pot passar per seriosa la crítica *autoreferencial*, com afirma Roland Barthes (cit. Müller-Schöll 2016, 30): "Cada crítica ha de contenir en el seu discurs […] un discurs implícit sobre si mateixa. Cada crítica és una crítica de l'obra i una crítica de si mateixa". La crítica que es mereixi tal denominació és autocrítica. Així es refereix Judith Butler (2016, 223) a Foucault i al caràcter interrogatiu que marca estilísticament el seu assaig: "Perquè justament la pregunta 'què és la crítica' és un exemple d'aquesta empresa crítica, i d'aquesta manera, la pregunta no sols planteja el problema—què és aquesta crítica que

realitzem o que pretenem—sinó que també representa una determinada manera de preguntar, que resultarà fonamental per a la realització de la pròpia crítica". L'autocrítica constant implica, és clar, una autoreflexió constant. Per la seva banda, aquesta autoreferencialitat permanent s'ha tornat una pedra de toc en alguns teòrics: Bernd Stegemann (vegeu 2013, 30) critica un teatre postdramàtic contínuament obsessionat amb si mateix, que no para de fer voltes "postmodernament" al seu propi voltant. Creu que aquesta autoreferència performativa només funciona si els espectadors se senten insegurs pel que fa a la seva pròpia percepció i presència i comencen a fer-se preguntes; és a dir, si l'autoreferència comporta una activitat mental productiva dels espectadors. En aquest sentit, continua la redefinició d'estètica teatral postespectacular crítica d'André Eiermann (2009). L'autocrítica no pot girar sense més al voltant dels conceptes propis, sinó que implica una actitud ètica en l'actuació estètica. Així doncs, no n'hi ha prou de fer realitat una autorepresentació, per més crítica que sigui, sinó que es tracta de generar possibilitats d'atacar i criticar l'*actitud* sociopolítica que rau rere una determinada representació o autorepresentació estètica. En aquest sentit, entenc la crítica com a praxi estètica de justícia contra un mateix i contra els altres, és a dir, a partir d'una posició general humanista i feminista, tal com també defensa Butler, que considera els valors i judicis socials com a *construïts*, i al mateix temps com a mirada autocrítica d'aquesta praxi; o sia, per més que aquesta praxi pugui generar una actitud "bona", s'ha de qüestionar contínuament.

Això també significa que aquesta mirada es precisa autocríticament durant l'anàlisi, com si es tractés d'una eina. Així doncs, aquesta autocrítica no sorgeix d'un punt de vista inamovible, sinó que el canvia segons la perspectiva de l'entorn. D'aquesta manera, escapa a la fixació ideològica pròpia. A nivell teòric, aquesta mirada correspon a allò que Nikolaus Müller-Schöll (2016, 31) exigeix d'una praxi teatral crítica: "El teatre és crític com a transgressió temporal de les normes a la qual aquestes s'exposen i en què es renegocien". Segons Müller-Schöll (2016, 39), el lloc on el teatre pot ser efectiu com a crítica, és a dir, un "més enllà" de totes les certeses i definicions i, per tant, seria allò que s'oposa al que és constatable i real: un espai per al que és *possible*.

Segons Hans-Thies Lehmann (2012a, 47), un teatre crític qüestiona les relacions de poder tot "indagant la forma com és generat (el mateix), presentat, servit i percebut. Quan no funciona automàticament. Sinó que exposa com participa en allò que critica." L'objecte o el sentit d'aquesta autoreflexió és sobretot "l'obertura d'un espai de possibilitats, una situació d'experiència comuna, d'intercanvi,

d'entendre junts, d'entendre amb l'altre". L'espai de possibilitats correspon a totes les diferents opcions d'interpretació i també d'actuació dels presents en la realització escènica. Pel que fa a la crítica que es manifesta en un espai de possibilitats, es tracta de construir de nou el sentit, perquè la creació d'un espai de possibilitats significa més alternatives d'opcions d'interpretació i d'actuació, és a dir, una obertura més gran. Cal esmentar una idea que ressalta l'aspecte creatiu de la crítica i, per tant, un aspecte fonamental de la praxi teòrica i artística. Hom pot preguntar-se: hi ha un lloc específic de la crítica? Butler considera, en la seva interpretació del concepte foucaultià de crítica, que aquesta va més enllà de la suspensió del judici, que en aquesta suspensió del judici no torna al judici—ni tampoc a un altre—, sinó que obre una nova praxi. Això implica reconfiguració, reinvenció. A aquesta doble figura de suspensió i reinvenció correspon la continuació i concreció de la dimensió crítica del concepte d'espai de possibilitats. L'espai de possibilitats comporta un concepte de crítica fonamentat fenomenològicament, i juntament amb aquest—és a dir, amb el desenvolupament social—també canvien contínuament les formes en què la crítica apareix al teatre. A la crítica s'hi afegeix l'aspecte d'allò creatiu, en la forma d'aquest canvi.

El mètode de recerca *d'inspiració fenomenològica* no ha de partir d'un estat personal sense teories sinó que cal només intentar suspendre el judici sobre la solidesa d'una qüestió envers els mateixos fenòmens indiscutibles, i intentar que no es dirimeixin, valorin o si més no identifiquin les condicions distorsionadores de les conclusions (teories prèvies) que possiblement acompanyen la teoria. En el fet que en un moment sempre percebem quelcom d'una manera determinada (dirigida), es pot veure al capdavall una analogia entre l'artista i el fenomenòleg, que el corrent de recerca-pràctica de l'*artistic research* considera pensant en la seva pròpia participació. "Tal com aquest (el artista) realitza i performa al seu art les seves percepcions i experiències d'una manera determinada, aquell (fenomenòleg) es dona a entendre com a algú que, com un artista, reprodueix, repassa o intensifica les percepcions (estètico-performatives)" (Westphal 2014, 2). Per tant, aquí comença el fet creatiu en el fenomenòleg: densifica i esdevé poeta. I aquí també es poden fonamentar teòricament els primers passos creatius de l'artista, que com a "reproductor" també és fenomenòleg.

Des de fa uns anys, l'*artistic research* ha fet d'aquesta idea el seu programa. Així doncs, la utilitat de l'*artistic research* com a corrent investigador i com a actuació de la praxi artística consisteix a derivar allò obert i creatiu d'allò crític. Per altra banda, segons afirma Sybille Peters (2013, 9), adopta "una posició crítica davant el mercat artístic i

l'obligatorietat de produir". Potser caldria destacar, precisament per això, que al capdavall, la recerca artística només s'esdevé si "els artistes treballen sobre els seus propis plantejaments i problemes" (Müller-Schöll, 2013), precisament perquè només la recerca garanteix l'estatus com a artista i viceversa: "L'art i la recerca es retroben en el fet que, precisament per romandre art (com a art) i recerca (com a recerca), han d'abandonar contínuament i de bell nou l'àmbit del que és segur, conegut i garantit" (ibid.).

És cert que la teoria com a part de la pràctica s'ha tornat gairebé la norma, encara que molts artistes continuïn les seves pròpies estètiques, al marge de qualsevol objecció teòrica, insistint per exemple en seguir fent teatre representatiu. En canvi, el que no resulta tan fàcil, també per motius institucionals (vegeu la universitat), on encara queda més camp per córrer i on naturalment cal procedir atenent més sensibilitats, és l'aspecte de l'obertura creativa de la recerca, que en el context acadèmic s'expressa, per exemple, en el llenguatge descriptiu. Precisament en aquest àmbit, el pensament fenomenològic pot ajudar perquè parteix de la seva pròpia experiència subjectiva, que és per definició més plàstica i sensual que el llenguatge acadèmic comú.

Un guany d'aquest enfocament seria aleshores una certa creativitat científica, que no es precipitaria encasellant el que troba en categories prèviament fixades metodològicament, sinó que cercaria un llenguatge propi per a cada cosa, és a dir, adequat, tot trobant i inventant metàfores i imatges, el contingut i la rellevància de les quals no podria justificar sinó a posteriori. El coneixement i l'experiència són dues coses diferents. "Perquè la concentració en la percepció és el contramoviment a la ideologia, un contrapunt del fet interpretador i inequívoc" (Herrmann 2010, 96). En aquest sentit, el teatre com a praxi pot servircom a escola de percepció, que pot induir dins l'elaboració teòrica del teatre a confiar més en l'experiència sensual que en conceptes dogmàtics i potser fins i tot ideològics. En assumir una dimensió social important, aquesta funció de les arts i, per tant, també de la recerca, podria anomenar-se generalment "irritació estètica de la ideologia".

Com a exemple d'una fase processual creativa dins l'anàlisi de les realitzacions escèniques, voldria esmentar el concepte d'ús de text, el qual he desenvolupat a la meva tesi doctoral (Schmutz, 2018): "ús de text" és qualsevol utilització escènica del text amb relació al fenomen de realització experimentable sensorialment de manera immediata. consegüentment, correspon a una categoria diferent que el contingut, el significat o el sentit del text, que aborden plantejaments lingüístics o psicològics: el terme d'*ús de text* pretén remetre a l'especificitat de la *presència del text* i a la forma i la percepció que adopta en la realització.

Al mateix temps, el concepte d'"ús" està relacionat amb allò crític de la realització escènica. Així doncs, la qüestió d'allò crític dins l'ús de text apunta al fenomen de la presència de text en una realització escènica concreta i als processos de reflexió que desencadena un ús de text dins una posició crítica. El fenomen polifacètic i complex de la *realització escènica*—entès, segons Erika Fischer-Lichte (2004), com a acció entre l'escenari i la platea és a dir, com a "llaç autopoètic de feedback"—és estudiat pel que fa a les experiències dels seus *fenòmens verbals*. Així doncs, "ús de text" significa la presència pràctica de *text verbal* en una realització escènica, és a dir, qualsevol tractament escènic o qualsevol presència escènica de text verbal a la sala, així com en l'entorn espacial, temporal i imaginatiu-cognitiu immediat rellevant per a la representació. Com a part integrant de la realització escènica, el *text* consisteix sobretot en el contingut parlat com a text assajat o bé introduït o modificat espontàniament que parteix dels actors però també dels espectadors, com a intervenció o comentari, del so per exemple, com a lletra d'una cançó o com a text accessible fora de la realització: al programa, en anuncis o com a informació addicional a internet.

Amb el terme d'*ús de text*, però, s'entra en un terreny terminològicament incert: a partir de l'experiència física de realitzacions, s'han desenvolupat formulacions i conceptes d'usos de text amb la màxima precisió possible, però també amb una inevitable creativitat, una mena d'"estil lliure". El procés mateix vincula idees analítiques i sintètiques. L'aportació subjectiva a la metodologia ha cobrat sentit sobretot a partir de l'esmentat rerefons de la interdependència entre teoria i pràctica. Aquesta forma de procedir és pertinent, considerant els fenòmens estètics, tant pel que fa a un cercle hermenèutic com també com a una caracterització fenomenològica de relacions entre subjecte i objecte, en què el subjecte investigador també està integrat. Precisament aquesta *coparticipació* és fonamental per a la creativitat i l'autoreflexió dins el procés de recerca artística: "Reposiciona les especificitats dels sistemes de signes estètics, el caràcter de procés material (obert), així com diferents enquadraments (de discursos) que caracteritzen la recerca, i amb la seva 'realitat arqueològica' treu a la llum motius i motivacions amagats de l'art, també dins l'autoreflexivitat" (Tesche & Jürgens 2015, 10). Així doncs, emprendre camins descriptius creatius que permetin aproximar-se al fenomen no es troba de cap manera allunyat de la ciència en aquestes circumstàncies, sinó que és programàtic.

Per exemple, a la producció *els suplicants//conviure a barcelona* (2015) codirigida amb Frithwin Wagner-Lippok que també analitzo a la meva tesi doctoral, els usos de text s'han identificat amb denominacions com

excitació sensacionalista, *abatiment*, *superpoder desassossegadament sensual*, *expressió sonora incomprensible* (per exemple, en les llengües africanes ghomala o wòlof), *doble mostra*, *taxació expectant*, *presentació no verbalitzada*, *inundació*, *fantasia/majestuositat*, *equilibri poètic*, *conjur*, *comentari paradoxal*, *generació secundària de paraules / associacions desordenades de paraules*, *esfilagarsament* o *extemporaneïtat accessòria*. Aquests usos de text permeten reconèixer dues tendències: una inclinació a l'ambigüitat, complexitat i cripticitat; i una obertura d'espais de possibilitats i d'alteritat, que comporta una orientació cap al que ens és obert, desconegut i estrany. Una altra polaritat sembla raure en el contrast entre corporeïtat i complexitat abstracta: experiències i gestualitats sensuals i corporals (si el text és "negatiu", és a dir, si manca per sorpresa o si se l'espera urgentment). Davant d'*excitació sensacionalista*, *abatiment*, *superpoder desassossegadament sensual*, *expressió sonora incomprensible* o *inundació* es troben usos de text que remeten a una multiplicitat lògica: *doble mostra*, *taxació expectant*, *presentació no verbalitzada*, *perspectives múltiples*, *ambigüitat*, *comentari paradoxal* o *extemporaneïtat accessòria*. Al mateix temps, també poden sorgir usos de text que participen en totes dues—corporeïtat sensual i complexitat lògica—o s'hi situen entremig: *fantasia/majestuositat*, *equilibri poètic*, *conjur*, *tancament*, *generació secundària de paraules / associacions desordenades de paraules*, *esfilagarsament*. Aquests usos de text presenten una part sensorialment experimentable, però també un significat formal i lògic, cosa que els col·loca en un interessant espai intermedi. Per exemple, en "*equilibri poètic*" sorgeix, a més de l'aspecte notablement poètic de l'experiència, el concepte abstracte i lògic de l'ambigüitat, que uneix l'àmbit cognitiu amb el sensual.

Aquests exemples esmentats també pretenen demostrar que una certa imprecisió restant pot constituir la fortalesa del concepte d'*ús de text*: precisament perquè suscita preguntes i una reflexió més profunda sobre uns fenòmens als quals hom no arribaria amb conceptes clars i certs. D'altra banda, aquesta és una idea de l'art i també de la recerca artística: tractar i articular el component "desconegut que hi resideix, o fins i tot allò extravagant, maníac, irreal i aventurer"(Rey & Schmidt 2018, 6). D'aquesta manera, la recerca enllaça directament amb les arts, i no només a través dels seus resultats o les seves històries.

Així ho resumeix Lehmann (2012b): "L'art és recerca: recerca en el camp de les possibilitats d'expressió humana. I, per tant, l'exploració de formes noves, perquè les experiències amb la realitat canvien i les formes noves s'han d'ajustar a aquestes experiències modificades. Tot gira al voltant de les formes que superen la realitat. Així, el teatre és un

laboratori de fantasia social i pot obrir els sentits a allò que no s'ha pensat, sentit ni vist." En aquesta cita, extreta d'un discurs amb motiu del 30è aniversari de la carrera de Ciències Aplicades del Teatre a Giessen, Lehmann formula explícitament la reivindicació que l'art sigui recerca. En sentit invers, la recerca sobre pràctiques de la parla i usos de text pretén obrir un camí: integrar l'art i la creativitat a la recerca/descripció. Segons Lehmann (ibid.), una cosa que ajuda als nous temps és la vella reivindicació d'"autoqüestionar-nos pel que ens és propi, la recerca, la reflexió, el coratge i la transgressió dels límits institucionals i estètics prefigurats i de les regles suposadament inamovibles de l"ofici'".

Referències:

Butler, J. (2016). Was ist Kritik? Ein Essay über Foucaults Tugend [Què és la crítica? Un assaig sobre la virtut de Foucault]. A R. Jaeggi & T. Wesche. *Was ist Kritik?* [Què es la crítica?] (pp. 221-247). Frankfurt: Suhrkamp

Cvejić, B. (2013). A Few Remarks about Research in Dance and Performance or – The Production of Problems. A G. Brandstetter & G. Klein (Eds.), *Dance and Theory* (pp. 45-51). Bielefeld: Transcript

Döhne, E., et al. (2016) (Eds.). *Theater als Kritik* [El teatre com a crítica]. 13è Congrés de la Gesellschaft für Theaterwissenschaft (GTW). Frankfurt i Giessen, 3-6 de novembre de 2016

Eiermann, A. (2009). Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste [Teatre postespectacular. L'alteritat de la representació i la disolució de la frontera entre les arts]. Bielefeld: Transcript

Fischer-Lichte, E. (2005). Ästhetische Erfahrung [Experiència estètica]. A E. Fischer-Lichte, D. Kolesch & M. Warstat (eds). *Theatertheorie* [Teoria teatral] (pp. 94-101). Stuttgart: J.B. Metzler

Fischer-Lichte, E. (2004). *Ästhetik des Performativen* [Estètica de la performativitat]. Frankfurt: Suhrkamp

Flusser, V. (1994). Gesten. Versuch einer Phänomenologie [Gestos. Intent d´una fenomenologia]. Frankfurt: Fischer

Foucault, M. (1992). *Was ist Kritik?* [Què és la crítica?], Berlin: Merve

Herrmann, J. (2010). Überlegungen zum Verhältnis von Ästhetik und Interkulturalität [Consideracions al respecte de la relació entre estètica i interculturalitat]. A W. Sting, N. Köhler, K. Hoffmann, & W. Weisse (Eds.), *Irritation und Vermittlung* [Desconcertar i transmetre] (pp. 87-101). Berlin: LIT

Leifeld, D. (2015). *Performances zur Sprache bringen. Zur Aufführungsanalyse von Performern in Theorie und Kunst* [Deixar parlar les performances. Anàlisi de performers en escena en teoria i art]. Bielefeld: Transcript

Lehmann, H.-T. (2012a). The importance of being earnest. Ein Plädoyer für die Rückkehr des Ernstes ins Theater [Un al·legat per a la tornada de la seriositat en el teatre]. A *Theater der Zeit*, núm. 3, 2012, 47-48

Lehmann, Hans (2012b). *ATW 30. Ein Festvortrag* [Ciències teatrals aplicades 30. Un contracte permanent]. Recuperat de https://www.atw-giessen.de/de/institut/geschichte/dreissig_jahre_atw

Maurer, S., & Weber, S. (2006). Gouvernementalität und Erziehungswissenschaft: Wissen – Macht – Transformation [Governar i educar. Saber – poder – transformación]. Wiesbaden: VS

Müller-Schöll, N. (2016). *Die Fiktion der Kritik* [La ficció de la crítica]. *Theater Heute*, no. 11 (2016), 28-32

Müller-Schöll, N. (2013). Das künstlerische Forschen [La recerca artística]. *Theater Heute*, no 7, 34-41

Peters, S. (2013). Das Forschen aller – ein Vorwort [La recerca de tot: una introducció]. A S. Peters (Ed.), *Das Forschen aller. Artistic research als Wissensproduktion* [Investigació de tots. Artistic research com la producció del coneixement]. Bielefeld: Transcript

Tesche, T., & Jürgens, A.-S. (2015). LaborARTorium – Begegnungen im Denkraum [LaborARTorium – Trobada en l´espai del pensament]. A A.-S. Jürgens & T. Tesche (Eds.), *LaborARTorium. Forschung im Denkraum zwischen Wissenschaft und Kunst. Eine Methodenreflexion.* [LaborARTorium. Investigació entre art i ciència. Una reflexió metodològica]. Bielefeld: Transcript, 9-25

Pérez Royo, V., Sánchez, J. A., & Blanco, C. (2013). In-definitions. Forschung in den performativen Künsten [Investigació en les arts performatius]. A S. Peters (Ed.), *Das Forschen aller* [Investigació de tots]. Bielefeld: Transcript, 23-46

Rey, A., & Schmidt, Y. (eds.) (2018). Institute for the Performing Arts. 10 Years of Artistic Research in the Performing Arts and Film. Berlín: Theater der Zeit, 4-6

Röggla, K. (2015). *Die falsche Frage* [La pregunta equivocada]. Berlín: Theater der Zeit

Schmutz, C. (2018). La dimensión crítica del teatro de Roger Bernat, René Pollesch y Christina Schmutz/ Frithwin Wagner-Lippok. Uso de texto y reflexión crítica en la conjunción de teoría y práctica. Una aproximación fenomenológica a Numax-Fagor-Plus, Kill Your Darlings! Streets of Berladelphia y els suplicants//conviure a bcn. Recuperat de https://ddd.uab.cat/record/201231

Stegemann, B. (2013). *Die Kritik des Theaters* [La crítica teatral]. Berlín: Theater der Zeit

Aprendre desaprenent: Metodologies a partir de Jerzy Grotowski

Pere Sais
Institut del Teatre

RESUM: Es planteja un model metodològic dins de l'àmbit de les arts performatives basat en l'aplicació de "principis", enlloc de l'acumulació de coneixements i habilitats preconcebudes. Introduïm un canvi de paradigma en l'aprenentatge de les arts escèniques, extrapolable a altres disciplines creatives, a partir del concepte de desaprenentatge. No es tracta d'ensenyar a l'actor/creador una acumulació de destreses sinó de crear un procés que permeti treballar sobre l'eliminació dels obstacles que li impedeixen arribar a l'acte creatiu. Referència clau en aquest concepte de pedagogia és el director teatral i investigador polonès Jerzy Grotowski. En el seu *Teatre Laboratori* va desenvolupar el *teatre pobre*, basat en el principi de la *via negativa*, que consisteix en l'eliminació de tot allò no essencial en l'acte teatral.

RESUMEN: Se plantea un modelo metodológico en el ámbito de las artes performativas basado en la aplicación de "principios", en vez de la acumulación de conocimientos y habilidades preconcebidas. Introducimos un cambio de paradigma en el aprendizaje de las artes escénicas, extrapolable a otras disciplinas creativas, a partir del concepto de desaprendizaje. No se trata de enseñar al actor/creador una acumulación de destrezas, sino de crear un proceso que permita trabajar sobre la eliminación de los obstáculos que le impiden llegar al acto creativo. Referencia clave en este concepto de pedagogía es el director teatral e investigador polaco Jerzy Grotowski. En su *Teatro Laboratorio* desarrolló el *teatro pobre*, basado en el principio de la *vía negativa*, que consiste en la eliminación de todo aquello no esencial en el acto teatral.

Abstract: The article proposes a methodological model within the field of the performing arts based on the application of "principles", instead of the accumulation of preconceived knowledge and abilities. A change of paradigm in the learning of the stage arts is introduced, as extrapolable to other creative disciplines, starting from the concept of unlearning. It is not a question of showing the actor/creator how to accumulate skills, but of creating a process that allows them to work on the elimination of the obstacles that prevent them from reaching the creative act. The key point of reference in this concept of pedagogy is the Polish theatrical director and researcher Jerzy Grotowski. In his *Theatre Laboratory* he developed *poor theatre*, based on the principle of *via negativa*, consisting of the elimination of everything non-essential in the theatre act.

Paraules clau: arts performatives, Jerzy Grotowski, *via negativa*, principis, teatre pobre, art com a vehicle, aprenentatge, eines, metodologies, actor-creador.

Aprendre desaprenent: Metodologies a partir de Jerzy Grotowski

Per arribar on ets
des del lloc on no ets
hauràs de seguir un camí
on no hi ha èxtasi.
Per arribar al que no saps
hauràs de seguir el camí de la ignorància.
Per posseir el que no posseeixes
hauràs de recórrer el camí de la despossessió.
Per arribar al que no ets hauràs d'anar pel camí on no ets.
I el que no saps és l'únic que saps
I el que no tens és el que tens
I on ets és on no ets.[1]
(Eliot, 1969, 181)

[1] Aquesta i totes les citacions del text són traducció de l'autor.

Comencem aquesta ponència amb la lectura d'un fragment del poema *East Coker* de T.S. Eliot que ens marca el nostre punt de partida i ens avança l'essència del que aquí tractarem.

La nostra finalitat és reflexionar sobre les potencialitats d'un model metodològic i pedagògic en l'àmbit de les arts escèniques o—en un sentit més ampli—performatives basat en processos de "desaprenentatge" i en l'aplicació de "principis", enlloc d'un model fonamentat en l'acumulació de coneixements i habilitats subjecte a "mètodes"—en el sentit de receptes preconcebudes. Aquesta proposta, que introdueix un canvi de paradigma en la concepció, aprenentatge i transmissió de l'art de l'actor podria, d'altra banda i per la seva naturalesa transversal, extrapolar-se a d'altres disciplines creatives.

Per tal de desplegar el plantejament, el nostre eix de referència serà el director i investigador polonès Jerzy Grotowski (1933-1999), un dels pioners de la reforma teatral i actoral del segle XX. En el seu *Teatre laboratori*, a finals dels anys 50, Grotowski encunyà el concepte del *teatre pobre*, inspirat en el model de la pobresa franciscana i de l'ascetisme monàstic. En oposició al teatre que anomena "ric"—el teatre "sintètic"—, basat en l'opulència, en l'ornamentació, en la riquesa de mitjans i en una certa superficialitat, aplica de manera radical l'austeritat, la pobresa i la recerca gairebé espiritual a la seva concepció teatral: un teatre despullat de tot allò que no sigui estrictament essencial. Es pregunta de què pot prescindir el teatre i quina és l'essència del fet teatral en si: pot prescindir de la planta tradicional escenari-espectadors, de l'escenografia com a decoració, dels efectes luminotècnics, del maquillatge i la caracterització, del vestuari amb valor autònom, de la música que no sigui produïda pels mateixos actors i fins i tot del text. No pot prescindir de l'actor davant de l'espectador. És precisament en la relació actor-espectador i en els mecanismes profunds de l'art actoral on el director enfoca la seva recerca i el seu treball.

La concepció del *teatre pobre* s'articula a través del principi de la *via negativa*, que ocuparà de manera preferent la nostra atenció al llarg d'aquesta reflexió. Grotowski extreu el concepte del camp de l'anomenada teologia negativa; en particular, d'un dels seus autors estimats, Sant Joan de la Creu. La *via negativa* té origen en el neoplatonisme pagà mitjançant Plotí i Climent d'Alexandria (segle III), i fou desenvolupada més tard per sant Agustí i sobretot per Pseudo Dionís (segle V). La teologia apofàtica o *via negativa*, oposada a la catafàtica o *via positiva*, que tracta d'explicar què és Déu, proposa definir la divinitat explicant el que no és. Es tracta doncs, d'una mena d'itinerari a contrapel en què podem acostar-nos a la comprensió de l'essència i dels atributs d'una cosa a través del descobriment del que no és.

En el marc del *teatre pobre*, Grotowski extreu el concepte de la *via negativa* del seu context originari, el destil·la eliminant-ne qualsevol connotació religiosa o espiritual específica—és a dir, converteix el concepte en "principi"—i l'aplica de manera rigorosa a totes les esferes de la seva concepció teatral i actoral. És fonamental entendre que el seu interès rau en la *praxis* teatral, en l'artesania de l'acció i que, per tant, els principis utilitzats, han de tenir una transferència directa en la pràctica.

Per a Grotowski la *via negativa* és sinònim d'eliminació de tot allò que no sigui essencial o, com veurem, d'eliminació dels obstacles que impedeixen a la forma pura fer-se present.

> Aquí toquem un tipus d'actuació que, com a art, es troba més a prop de l'escultura que de la pintura. La pintura implica la suma de colors, mentre que l'escultor elimina allò que es troba amagat en la forma que ja existeix dins del bloc de marbre revelant-la, no construint-la. (Grotowski, 1981, 34)

Aquesta idea, ja utilitzada anteriorment per Michelangelo, o després per Rodin, Grotowski la trasllada, no només a l'encarnació del seu *teatre pobre* sinó (i aquest és l'aspecte que més ens interessa aquí) a la tècnica i als processos de treball de l'actor al laboratori, sigui en l'àmbit de l'entrenament o de la creació. En aquest sentit, l'objectiu final de Grotowski és l'*acte total* que l'actor realitza; un acte de desarmament, d'autorevelació i d'autosacrifici que el converteix en el que ell anomena l'*actor sant*. Aquesta santedat, propugnada pel director i descontextualitzada del seu significat religiós, es refereix a l'acte de desvelar allò que hi ha darrere la màscara quotidiana i, d'alguna manera, transcendir el cos alliberant-lo de qualsevol resistència que impedeixi als impulsos purs fer-se presents.

Pel que fa als mitjans a través dels quals s'arriba a l'*acte total*, Grotowski assenyala que l'*actor sant*, a diferència del seu oposat, l'anomenat *actor cortesà*, utilitza una tècnica inductiva, és a dir, d'eliminació, mentre que l'altre empra una tècnica deductiva, d'acumulació d'habilitats.

> No volem ensenyar a l'actor una barreja predeterminada d'habilitats o donar-li un "equipatge de trucs". El nostre no és un mètode deductiu per col·leccionar tècniques. Aquí tot es concentra en la "maduració" de l'actor, que és expressada per

> mitjà d'una tensió vers l'extrem, d'un despullar-se completament, d'un revelar la pròpia intimitat: tot això sense la mínima traça d'egotisme o d'autocomplaença. L'actor es dona totalment a si mateix. (Grotowski, 1981, 10)

A partir de l'aplicació de la tècnica inductiva o *via negativa*, el procés de l'actor es troba subjecte a una operació de desaprenentatge i de no-resistència.

> Educar un actor en el nostre teatre no significa ensenyar-li quelcom; tractem d'eliminar la resistència que el seu organisme oposa als processos psíquics. El resultat és un alliberament que es produeix en el pas de l'impuls interior a la reacció externa, de manera que l'impuls es converteix en reacció externa. L'impuls i l'acció són concurrents: el cos s'esvaeix, es crema, i l'espectador només contempla una sèrie d'impulsos visibles. La nostra és una via negativa, no una col·lecció de tècniques, sinó la destrucció d'obstacles. (Grotowski, 1981, 11)

Aquesta aproximació, el desaprenentatge de l'actor o *descondicionament*—Grotowski utilitza aquest terme i també el de *desdomament* (untaming) en altres períodes de la seva trajectòria—, s'articula en la pràctica en forma d'un entrenament actoral, físic i vocal basat en el principi de la *via negativa*. Els exercicis que conformen aquest *training*, com veurem en les seves pròpies paraules, no tenen com a objectiu "ensenyar" alguna cosa, sinó funcionar com a exercicis-obstacle.

> Tots els exercicis que hem pres i utilitzat es dirigien, sense excepció, vers l'aniquilació de les resistències, bloqueigs, i estereotips personals i professionals. Eren exercicis-obstacle. Per tal de superar els exercicis, que són com un parany, et cal descobrir els teus propis bloqueigs. (Grotowski, citat a Kumiega, 1985, 113)

Al marge de la *via negativa*, les investigacions grotowskianes aporten i es nodreixen de nombrosos principis extrets de diversos camps allunyats del teatre i destil·lats per a la seva aplicació pràctica. És el cas de la *coniunctio oppositorum*, conjunció dels oposats entre estructura i

espontaneïtat, entre forma i flux, entre disciplina i llibertat, entre partitura i procés interior, entre consciència i cos-arcaic. Per a l'investigador polonès, ambdós pols en continu equilibri-oposició componen la idea mateixa d'art. El que ens interessa aquí és que el principi de la *coniunctio oppositorum* ens permet generar les condicions necessàries i articular els exercicis per poder desplegar la *via negativa*. També ens ofereix la possibilitat d'utilitzar el principi com a eina de lectura per "llegir" i estructurar qualsevol esdeveniment performatiu, material artístic, procés de creació, exercici, entrenament etc.

Sense ànim d'exhaustivitat, dins del marc grotowskià trobem altres principis com, per exemple, *estar en el principi* o *estar dempeus en el principi*, extret de les dites (*logia*) de l'*Evangeli de Tomàs*, text gnòstic dels manuscrits de *Nagh Hammadi*, dels primers segles després de Crist, descoberts a Egipte. Grotowski l'entén com la capacitat de mantenir l'atenció vers el moment present d'una manera continua, plena i sostinguda. Així mateix, sap visualitzar el mateix mecanisme en determinades danses d'origen afrocaribeny i traslladar-lo a la pràctica de les seves investigacions al *Teatre de les fonts*, al *Drama objectiu* i al període final de la seva trajectòria, l'*Art com a vehicle*. En aquesta mateixa línia, el principi del "moviment que és repòs", provinent de la mateixa font, incideix en la idea d'expandir els límits de la percepció mentre s'està en moviment i que el moviment mateix esdevingui un tipus de percepció.

Plantejats els conceptes fonamentals per a la nostra reflexió així com els seus antecedents a partir de la recerca de Jerzy Grotowski, voldria traslladar-los ara al marc metodològic i pedagògic de les arts performatives i apuntar algunes idees al voltant d'un model basat en els principis exposats. Caldria remarcar que no només es tracta d'un plantejament teòric sinó d'un procés de treball pràctic que pot ser experienciat.

Si pensem en l'aplicació total del principi de la *via negativa*, ens adonem que implica un canvi profund de les regles del joc en els mecanismes d'aprenentatge així com en la transmissió de coneixement dins el camp pedagògic. Cal afrontar un nou mode de pensar, una nova estructura mental basada en principis, en el descobriment dels impediments per arribar a un procés vivent i estructurat. Per a tal propòsit es fa necessari renunciar, en aquest cas, tant per part del docent com per part dels alumnes, a la seguretat dels "coms", a ensenyar "com es fa", a les fórmules que "funcionen" per a tothom sense distincions. Implica un estat d'atenció sostingut vers la recerca, així com instal·lar-se permanentment en una zona no confortable. En altres paraules, és crucial canviar les estructures profundes, per entendre'ns, el hardware,

així com la manera com afrontem els continguts, el software, per seguir amb el símil tecnològic. D'aquesta manera, els resultats són l'autonomia de l'alumne o artista creador així com—i aquest és un aspecte crucial—la plasticitat per adaptar-se a les diverses situacions.

Com a docents és també de gran importància l'ús d'una "terminologia negativa", per passar de la indicació "això es fa d'aquesta manera" a crear les condicions perquè l'alumne, en aquest cas, descobreixi els seus propis obstacles i resistències i pugui dibuixar un procés personal de compressió profunda dels principis, de creativitat i de resultats vius i articulats en termes de qualitat artesanal.

En el nostre camp de les arts performatives, sigui en el marc de la recerca, la docència o la creació, treballar amb un model basat en principis com la *via negativa* implica també repensar la manera de concebre el cos i el treball del cos. Grotowski planteja dues possibilitats: la primera, assolir una mestria conscient, després una mestria pràcticament inconscient, després la pràctica del reflex condicionat i finalment una mestria total que cal "oblidar". En aquesta aproximació, d'alguna manera, el cos se situa en una mena d'estat d'obediència. Un exemple seria l'aproximació en determinades arts marcials. La segona possibilitat és el desdomament, que abans hem mencionat i que implica trencar contínuament les estructures a les quals ens trobem ancorats. Es tracta d'un enfocament en desafiar el cos llançant-li reptes que semblen sobrepassar les pròpies capacitats. Com diu Grotowski, es tracta de convidar el cos a l'impossible i que aquest no es senti com un animal domesticat sinó com un animal salvatge i digne, és a dir, en la seva plenitud orgànica.

En el nostre terreny de la docència, potser per l'excessiva compartimentació de les àrees de saber, ens trobem sovint amb la dificultat d'integrar els diversos recursos de l'actor, el cos, la veu, l'actuació i amb una escissió entre la ment i el cos o entre la veu i el text. Tenim la sensació, i aquest fet ja va ser remarcat pel mateix Grotowski, que si adquirim diverses habilitats—veu, dansa, esgrima, acrobàcia, interpretació, expressió corporal etc.—, tot això, per si sol, s'integrarà i crearà una unitat compacta, és a dir, ens farà bons actors i fins i tot actors virtuosos. Aquest model genera, encara que no ho sembli aparentment, com a conseqüència, més divisió. Ens incita, d'alguna manera, a pensar per separat unes disciplines que, després de dominar-les aïlladament, en un moment donat, s'uniran en un tot. És clau en aquest sentit tractar d'evitar termes, conceptes o indicacions que ens indueixin a pensar elements inseparables, íntimament vinculats, com a elements separats. Això ens permet incidir en l'estructura mental d'arrel i, per tant, en certa manera, canviar els hàbits de pensament des del principi.

Així mateix, per afrontar aquesta problemàtica, aplicant de nou el principi de la *via negativa*, treballant en sentit invers, a contracorrent, cal desgranar els principis comuns de totes les disciplines a les quals ens aproximem i definir, al mateix temps i amb total claredat, quines són les partícules de treball essencials que defineixen el nostre camp. En altres paraules, si tenim clars els principis i sabem navegar entre ells sense resoldre els "coms" i sense les certeses del "ja ho sé fer", del domini, podrem afrontar qualsevol terreny, més o menys conegut, o completament desconegut. Es tracta, igualment, d'aprendre a desaprendre i aprendre desaprenent.

Òbviament, tot el que hem exposat, és un camp de recerca obert amb un vast espai per descobrir, no un sistema tancat. És més aviat un no-mètode ric en potencialitat.

M'agradaria concloure aquesta ponència, com si retornés al principi, donant veu a una de les figures de referència del mestre Grotowski, sant Joan de la Creu. Es tracta dels versets que apareixen en els dibuixos/esquemes de *La Subida* o *Monte Carmelo*:

> *Cuando reparas en algo,*
> *dejas de arrojarte al todo.*
> *porque para venir del todo al todo,*
> *has de dejar del todo a todo.*
> *Y cuando lo vengas todo a tener,*
> *has de tenerlo sin nada querer.*
>
> (De la Creu, 2005, 141)

Referències:

Referències dins del text:

De la Cruz, S. J. (2005). *San Juan de la Cruz. Obras completas*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos

Eliot, T. S. (1969). *East Coker* III, *Four Quartets*, *The Complete Poems and Plays*. Londres: Faber & Faber

Grotowski, J. (1981). *Hacia un teatro pobre*. Madrid: Siglo XXI editores

Kumiega, J. (1985). *The Theatre of Grotowski*. Londres i Nova York: Methuen

Referències:

AAVV (2001). *The Grotowski Sourcebook*. Nova York: Routledge

Grotowski, J. (1992-1993). *Grotowski*. Revista Máscara, número especial de homenaje. Mèxic: Escenología. A.C.

Richards, T. (2005). *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Barcelona: Alba Editorial.

Sais, P. (2009). *Grotowski: del teatre a l'art com a vehicle*. Barcelona: Diputació de Barcelona/Institut del Teatre

Sais, P. (2019). *Hacia una poética del arte como vehículo*. Bilbao: Artezblai

Sessió 7

Transferència activa: Aprenentatge Servei en el context de la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona

Joan Miquel Porquer Rigo, Eulàlia Grau i Costa i José Antonio Asensio Fernández

Departament d'Arts i Conservació-Restauració de la Universitat de Barcelona. Grup Promotor d'Aprenentatge Servei a la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona

Resum: La comunicació té com a objectiu apropar a la persona lectora un mostrari parcial d'iniciatives d'Aprenentatge Servei desenvolupades en el context de la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona. A partir de la seva classificació temàtica i de referències bibliogràfiques, el text convida a seguir el fil d'aquestes a altres activitats ancorades en aquesta metodologia docent, de recerca i de transferència del coneixement.

Paraules clau: transferència, Aprenentatge Servei artístic, metodologia.

Resumen: La comunicación tiene como objetivo acercar a la persona lectora un muestrario parcial de iniciativas de Aprendizaje-Servicio desarrolladas en el contexto de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. A partir de su clasificación temática y de referencias bibliográficas, el texto invita a seguir el hilo de estas a otras actividades ancladas en esta metodología docente, de investigación y de transferencia de conocimiento.

Palabras clave: transferencia, Aprendizaje-Servicio artístico, metodología.

Abstract: This communication aims to offer the reader an approach to different Service-Learning initiatives developed in the context of the Faculty of Fine Arts of The University of Barcelona. Through a thematic classification and a set of bibliographical references, the text invites us to explore these initiatives and discover others that use this methodology of teaching, researching and knowledge transference.

Keywords: transference, Service-Learning in art, methodology.

Transferència activa: Aprenentatge Servei en el context de la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona

Aprenentatge servei

L'Aprenentatge Servei (ApS) és una metodologia docent que aposta per desenvolupar projectes que permetin l'adquisició de destreses pràctiques i coneixements teòrics avaluables, la formació en actituds i valors, i el servei a la ciutadania a través d'accions concretes per cobrir una necessitat real (Puig, 2009). Des de l'àmbit universitari, l'ApS compleix dues missions fonamentals en l'educació superior: d'una banda, permet que l'alumnat desenvolupi competències transversals i de professionalització inherents a les titulacions acadèmiques alhora que ofereix un servei a un públic determinat (aprenentatge) (Santos, Sotelino & Lorenzo, 2015); de l'altra, aquest servei es converteix en un element de transferència, emmarcat en la responsabilitat ètica i social de la universitat cap al seu entorn (Rubio & Escofet, 2017). L'ApS permet, a més, l'exploració de la tercera missió de la universitat, la recerca, a través del foment i la generació d'iniciatives de treball transversals entre àrees de coneixement, col·lectius i individus.

A la Universitat de Barcelona, el treball amb metodologies ApS s'aglutina entorn del Grup ApS[UB], un col·lectiu amb reconeixement institucional que comprèn personal docent i investigador de diverses facultats i disciplines per tal de sumar esforços i compartir projectes (Grup ApS[UB], 2016). Cada facultat compta, al seu torn, amb un Grup Promotor que promou activitats d'ApS en el centre i en els seus estudis, i que coordina localment el professorat que participa en aquesta metodologia (Grup ApS[UB], 2016-2020).

Art social

L'art en totes les seves vessants ha explorat formes i mitjans amb la intenció d'incorporar el públic al procés de creació artística i, també, des de sempre, per tal d'influir en el context social on es produeix (Palacios, 2009; Alcántara, 2016; Aragay, 2017). L'art social, comunitari

reivindicatiu, ideològicament posicionat esdevé una eina poderosa, que transita del "jo" al "nosaltres"—del "Do It Yourself" al "Do It With Others" (Bang & Wajnerman, 2010; Hatch, 2014). En aquest sentit, la formació contemporània en art—i en especial als centres superiors—ha d'incloure necessàriament dinàmiques que promoguin aquesta connexió, influència i retorn, en els contextos geogràfics i socials on s'insereix. L'Aprenentatge Servei, per les seves característiques, és una eina significativa en aquest objectiu.

A la Facultat de Belles Arts es porten a terme iniciatives d'ApS tant en el marc específic de diferents assignatures com en projectes que transiten entre diferents cursos acadèmics, que possibiliten als i a les alumnes diferents oportunitats de professionalització i de generació d'impacte: apropar els seus processos de creació, mètodes i projectes a diferents públics—familiaritzats o no amb l'art contemporani—, enriquir-se conceptualment a través de la retro-acció, generar obres de cocreació;,fomentar la consciència ètica, sostenible trencar tòpics, generar sinergies, etc.

Aprenentatge Servei a la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona

Encara que de manera no conclusiva, podem classificar les diferents iniciatives d'ApS desenvolupades en el marc de la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona en cinc categories, definides pel tipus d'acció i context en que s'ha desenvolupat. Així, es contemplen accions i contextos vinculats a: a) *perspectiva de gènere*, b) *recuperació de memòria*, c) *sostenibilitat ambiental*, d) *teixit social*, i e) *formació per la ciutadania*. Tanmateix, val a dir que aquestes categories no són exclusives entre elles: molts dels projectes que s'esmenten a continuació fluctuen entre diverses categories. El fet de classificar-les sota una o sota una altra es fonamenta en la seva "radicalitat", és a dir, quin problema o oportunitat prenen com a base per treballar.

Per mor de la natura breu d'aquesta comunicació, optem fer un repàs no exhaustiu de les categories i accions d'aprenentatge servei, i emparar-nos amb un bon nombre de referències bibliogràfiques i enllaços que permetin a la persona lectora estirar el fil per saber-ne més d'aquestes qüestions i d'altres.

a) *Perspectiva de gènere*

Englobem en aquesta categoria accions que fan esment a la perspectiva de gènere. És a dir, que exploren i busquen fer visibles i

qüestionar les relacions de poder entre gèneres (tradicionalment favorables a la figura de l'home), la seva construcció social i històrica, i la seva interseccionalitat pel que fa a classe, edat o ètnia entre altres factors (Gamba, 2008).

Encara que anteriorment ja s'havien produït projectes amb esperit d'ApS, les primeres accions que es defineixen com a tals de forma conscient a la Facultat es fan, precisament, en clau de gènere. Posem com a exemple aquí les accions encadenades de *Construïm tèxtils murs de resistència* (2014-2015)*, Coixins desobedients* (2015), *Trencadís tèxtil* (2016), *Rastres en Blau Matalàsss* (2017) i *Paraules en lila tèxtil* (2020)*.* En tots els casos, es tracta d'accions que fan un recorregut per tècniques vinculades als oficis (matalasseria, teixidura, tintoreria) i tasques tradicionalment feminitzades (cosir, esparpellar, netejar), que es mostren i ensenyen a un públic obert i divers per construir obres en cocreació (Grau i Porquer, 2019). Els projectes se solen dur a terme en el context del 8 de març (Dia Internacional de les Dones), i solen contextualitzar-se en els projectes expositius de la sèrie *Genealogies,* mostres en clau d'ApS que se celebren cada any i que sempre compten amb la participació horitzontal d'alumnat, professorat i artistes col·laboradores externes (Museu Enric Monjo, 2017, 2018, 2019, 2020; Grau, Porquer, Moretó & Pacheco, 2018; Porquer, Sasiain & Serrano, 2018).

b) *Recuperació de memòria*

Emmarquem en aquesta nomenclatura aquelles col·laboracions que busquen fer èmfasi en la recuperació de memòria (històrica, democràtica, tècnica) en desús o desapareguda i que pot ser beneficiosa per la societat.

Esmentem aquí treballs com ara *Santa Eugènia del Congost i la recuperació d'uns records* (2019-2020), que busca la recuperació i dinamització d'un espai de safaretjos a la ribera del riu Congost a partir d'accions artístiques i participació ciutadana (Porquer, Grau & Ortega, 2019); o també *Memòria, recuperació d'artesania i sostenibilitat* (2020)*,* un projecte en col·laboració amb l'Ajuntament de Santa Perpètua de Mogoda que pretén aprofitar el servei comunitari a l'educació secundària per formar als i a les estudiants—alhora—en tècniques artístiques sostenibles (fabricació de tintes, construcció escultòrica...) i en muntatge i comissariat d'exposicions artístiques (Ajuntament de Santa Perpètua de Mogoda, 2020).

c) *Sostenibilitat ambiental*

Agrupem aquí projectes artístics centrats en el treball a partir de la reducció, el reciclatge, la recuperació de matèries, l'*upcycling* i el treball en la natura.

Cal destacar el projecte marc *Treure pols de sota l'aigua* (2015), en el context del Festival Internacional de Reciclatge Artístic de Catalunya (Drap Art), en què es produeixen tallers d'ensenyament-aprenentatge de tècniques artístiques i intervencions en l'espai públic del centre de Barcelona (Porquer et al., 2018); o les múltiples accions en el context dels espais adscrits a la Xarxa de Parcs de les Olors de Catalunya: *Volta de fulla* (Grau et al., 2016), *Contenidors d'olors* (Porquer & Ros, 2016) i altres (Grau & Porquer, 2019).

d) *Teixit social*

Incloem en aquest àmbit els treballs que tenen com a finalitat crear sinergies entre diferents territoris i els seus agents, entenent el valor de la diversitat per a la generació de propostes transformadores.

Podem assenyalar especialment la iniciativa *Art+Social+Tèxtil* (2016-2017), que des d'una plataforma web i una convocatòria oberta plantejava la possibilitat de participar-hi amb exposicions, jornades de recerca i activitats artístiques inclassificables a persones de dins i fora de la universitat, en espais col·laboradors arreu de la geografia catalana (Porquer, Grau, Callejón & Montoro, 2019). Arran d'aquest format, sorgirien més tard propostes de "teixit" de menor format, com ara *Ludus Ars. Jornades de recerca i docència artística* (2019) o *Dreamers. Repensem el futur. Jornada de recerca, docència i activitats de cocreació* (2020), tots dos processos que es generen entorn d'exposicions artístiques d'ApS d'alumnat al Can Castells Centre d'Art de Sant Boi de Llobregat i emfatitzaven la participació de col·lectius de salut mental (Grau, Porquer, Moretó, Romero & Navamuel, 2019; Grau, Porquer & Martínez, 2020).

e) *Formació per la ciutadania*

Classifiquem en aquest últim punt aquelles iniciatives que tenen com a finalitat primària apropar i difondre processos de creació artística contemporània, i valors ètics, a la ciutadania de totes les edats.

A tall d'exemple enunciem *Consciència col·lectiva* (2018), una intervenció d'alumnat de grau de Belles Arts en l'esdeveniment popular *Sant Joan les Flors* de Sant Joan les Fonts (Girona). En col·laboració amb l'Ajuntament de la localitat, l'alumnat va presentar escultures, performances i activitats de cocreació obertes a la ciutadania, amb el pretext d'ús de flors i plantes vives com a element constructiu (Grau, Porquer & Martínez, 2018). El mateix any, en el mateix format, i amb la col·laboració d'estudiants del Conservatori Superior de Dansa de l'Institut del Teatre de Barcelona, es va iniciar el projecte *Dissabtes de Performance (*2018) al Can Castells Centre d'Art de Sant Boi de Llobregat (Porquer, Fontiveros & Asensio, 2019).

Un altre tipus d'aproximació es va produir amb *Cuentos de "derechos" contados al oído*, un llibre de narracions i fitxes docents, en què alumnes del grau de Belles Arts van il·lustrar contes escrits per professionals dels drets humans d'arreu, dialogant-hi i completant-ne el sentit en una publicació destinada a conscienciar els infants dels seus drets (Ravetllat, Panchón, Grau & Porquer, 2019). En aquest mateix sentit, i en el marc de diferents exposicions de professorat i alumnat al Museu Enric Monjo de Vilassar de Mar, es produeixen cada any diversos tallers oberts per a escoles d'educació primària i públics locals (Grau, Porquer & Moretó, 2018; Grau, Ros, Alier & Porquer, 2019). Aquest apropament a la ciutadania de metodologies de creació, en tàndem amb estudiants de formació secundària, també és present en diferents festivals vinculats a la llum, com ara *Lux Hominum. Festival de Llum de Pallejà* (2019-2020) o el *Festival d'Art, Llum i Acció Social dels Barris de la Marina de Barcelona* (2018) (Redacció, 22/10/2018).

Finalment, emmarquem aquí també el projecte transversal entre facultats del Grup ApS(UB) *Compartir idees: La universitat va a l'institut*, on alumnes del grau de Belles Arts realitzen conferències-taller per a alumnes en centres d'educació secundària i batxillerat, relacionades amb els seus estudis, amb títols com ara "Accionem amb mètodes de creació d'artistes", "Art, llum i vida", "Artquímia, fabriquem i provem les tintes medievals", "Interconnectant idees: Tenyim des de l'hort i el jardí", "Les nostres obres escultòriques treballades des de la tècnica en CAD-CAM", "Reciclatge: Reanimació de la matèria" o "Vivències des de l'art, la natura i la sostenibilitat" (Grup ApS[UB], 2016-2020b).

Conclusió

La detecció, catalogació, institucionalització i implantació de les iniciatives d'Aprenentatge Servei a la Facultat de Belles Arts és un procés gradual i tot just es posa en marxa. Cal trobar i desenvolupar complicitats entre docents i institucions, i fer pedagogia de la validesa d'aquesta metodologia. Com ja s'ha esmentat, l'enumeració de les activitats anteriors no és conclusiva, però ha de permetre a la persona lectora percebre l'esperit i el potencial transformador de la metodologia aplicada a la creació artística. No serà estrany que ens vinguin a la ment els Objectius de Desenvolupament Sostenible (ODS) (Organització de les Nacions Unides, 2015-2020) en llegir els títols i les categories de les accions, car moltes d'elles prenen conscientment aquests ítems com a punts de partida. Tot i la incertesa que plantegen els temps que ens envolten, considerem que tant els ODS com l'ApS són un camí necessari i vàlid per contextualitzar, ensenyar i compartir la creació artística.

Referències:

Ajuntament de Santa Perpètua de Mogoda (2020). *En marxa nous serveis comunitaris de memòria i sostenibilitat i de prevenció de masclismes.* Santa Perpètua de Mogoda: Ajuntament de Santa Perpètua de Mogoda. Recuperat de http://staperpetua.cat/menu-principal/noticies/en-marxa-nous-serveis-comunitaris-de-memoria-i-sostenibilitat-i-de-prevencio-de-masclismes

Alcántara, A. (Coord.) (2016). *Circ, educació i transformació social: el projecte pedagògic de l'Ateneu Popular 9Barris.* Barcelona: Neret Edicions. Recuperat de https://ateneu9b.net/sites/default/files/ateneu_web_newok.pdf

Aragay, J.M. (2017). *Les arts comunitàries des de l'educació social. L'experiència Basket Beat*. Barcelona: Neret Edicions

Bang, C., & Wajnerman, C. (2010). Arte y Transformación Social: La Importancia de la Creación Colectiva en Intervenciones Comunitarias. *Revista Argentina de Psicologia, 48*, 89-103. Recuperat de http://www.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/sitios_catedras/obligatorias/066_salud2/material/publicaciones/arte_y_transformacion.pdf

Gamba, S. (2008). *¿Qué es la perspectiva de género y los estudios de género?* [s. l.]: Mujeres en Red. Recuperat de http://www.mujeresenred.net/spip.php?article1395

Grau, E., & Porquer, J. M. (2019). Extensiones en el territorio. Experiencias de arte, aprendizaje-servicio y sostenibilidad. A Z. Calzado Almodóvar, G. Durán Domínguez & R. Espada Belmonte (Coords.), *Arte, Educación y Patrimonio del Siglo XXI* (pp. 149-158). Badajoz: Facultad de Educación Universidad de Extremadura i Fundación CB. Recuperat de https://www.academia.edu/41019980/Arte_Educaci%C3%B3n_y_Patrimonio_del_Siglo_XXI

Grau, E., Porquer, J. M., & Martínez, A. (Eds.) (2020). *Dreamers. Repensem el futur. Jornada de recerca, docència i activitats de cocreació obertes al públic.* Autoedició. Recuperat de http://jmporquer.com/wp-content/uploads/2020/03/Accions-Sant-Boi-2020_Postal_Impremta.pdf

Grau, E., Porquer, J. M., & Martínez, A. (Eds.) (2018). *Consciència col·lectiva/Conciencia colectiva.* Autoedició. Recuperat de http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/122520/1/Consciencia_Performance_UB.pdf

Grau, E., Porquer, J. M., & Moretó, L. (Eds.) (2018). *Genealogies: espais de resguard. Accions.* Autoedició. Recuperat de http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/130030/1/Postal_Accions-Genealogies_MEM.pdf

Grau, E., Porquer, J. M., Moretó, L., & Pacheco, J. J. (Eds.) (2018). *Genealogies. Identitats tèxtils.* Autoedició. Recuperat de http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/120319/1/Genealogies_CDMT_Flyer.pdf

Grau, E., Porquer, J. M., Moretó, L., Romero, R., & Navamuel, P. (Eds.) (2019). *Ludus Ars. Jornades en recerca i docència artística.* Autoedició. Recuperat de http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/130135/1/Postal_Ludus-Ars-II_CCCA.pdf

Grau, E., Porquer, J. M., Teixidó, E., Ros, J., Morón M., & Comes, P. (2016, juny-juliol). Parajes sin límites. Una intervención artística en clave ApS para compartir en el Día Internacional de las Artes. *XIII Foro Internacional sobre la Evaluación de la Calidad de la Investigación y de la Educación Superior*. Granada, Espanya. Recuperat de http://jmporquer.com/wp-content/uploads/2016/09/Parajes_sin_limites._Una_intervencion_en-1-1.pdf

Grau, E., Ros, J., Alier, M., & Porquer, J. M. (Eds.) (2019). *Amb la terra, de Vallverdú. Activitats en torn a l'exposició obertes al públic.*

Autoedició. Recuperat de http://jmporquer.com/wp-content/uploads/2020/03/0000_Postal_Amb-la-terra_1.pdf

Grup ApS(UB) (2016-2020). *Grup d'Aprenentatge Servei de la Universitat de Barcelona*. Barcelona: Grup ApS(UB). Recuperat de http://www.ub.edu/grupapsub/

Grup ApS(UB) (2016-2020b). *Compartir idees. La universitat va a l'institut*. Barcelona: Grup ApS(UB). Recuperat de http://www.ub.edu/grupapsub/ca/video/compartir-idees-la-universitat-va-linstitut

Grup ApS(UB) (2016). Compartir ideas. La universidad va al instituto. Análisis de la primera edición de un proyecto de aprendizaje servicio transversal a la Universidad de Barcelona. *Revista del CIDUI, 3, SO3.* Recuperat de https://www.cidui.org/revistacidui/index.php/cidui/article/view/998

Hatch, M. (2014). *The Maker Movement Manifesto: Rules for Innovation in the New World of Crafters, Hackers, and Tinkerers*. Nova York: McGraw-Hill Education

Museu Enric Monjo (2020). *Genealogies. Reescriure passats, inventar futurs.* Vilassar de Mar: Ajuntament de Vilassar de Mar. Recuperat de http://jmporquer.com/wp-content/uploads/2020/03/Genealogies-reescriure-passats-inventar-futurs_2020_MEM_Diptic.pdf

Museu Enric Monjo (2019). *Genealogies. Espais de resguard.* Vilassar de Mar: Ajuntament de Vilassar de Mar. Recuperat de http://jmporquer.com/wp-content/uploads/2019/07/diptic_mutables-mudables.pdf

Museu Enric Monjo (2018). *Genealogies. Mutables-Mudables.* Vilassar de Mar: Ajuntament de Vilassar de Mar. Recuperat de http://jmporquer.com/wp-content/uploads/2018/03/Diptic_Genealogies-Mutables-mudables.pdf

Museu Enric Monjo (2017). *Genealogies. Carícies de pell girada.* Vilassar de Mar: Ajuntament de Vilassar de Mar. Recuperat de http://jmporquer.com/wp-content/uploads/2018/03/Diptic_Genealogies-Caricies-de-pell-girada.pdf

Organització de Nacions Unides [ONU] (2015-2020). *Objetivos de Desarrollo Sostenible.* [s. l.]: ONU. Recuperat de https://www.un.org/sustainabledevelopment/es/

Palacios, A. (2009). El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas. *Revista Arteterapia. Papeles de Arteterapia y educación Artística para la Inclusión Social, 4*, 197-211.

Recuperat de https://revistas.ucm.es/index.php/ARTE/article/view/ARTE0909110197A

Porquer, J. M., & Ros, J. (Eds.) (2017). *Contenidors d'olors. Un projecte d'exposició-instal·lació efímera. Escultura ceràmica, land art i interacció amb el paisatge.* Autoedició. Recuperat de http://jmporquer.com/wp-content/uploads/2017/04/Contenidors-dolors_2017.pdf

Porquer, J. M., Fontiveros, M., & Asensio, J. A. (2019, març). Dissabtes de performance. Apropant l'art d'acció al públic en clau d'Aprenentatge Servei. *Jornada "L'Aprenentatge Servei i les missions de la Universitat".* Barcelona, Espanya. Recuperat de http://jmporquer.com/wp-content/uploads/2019/03/3_Poster_Porquer-Fontiveros-Asensio_APS-2019.pdf

Porquer, J. M., Grau, E., & Ortega, A. (2019). *Quadern 1. Rastres de memòria no escrita. D'experiències entrecreuades a Santa Eugènia del Congost.* Autoedició. Recuperat de http://jmporquer.com/wp-content/uploads/2020/03/Publicacio_Santa-Eulalia.pdf

Porquer, J. M., Grau, E., Callejón, M. D., & Montoro, C. (2017). Arte+Social+Textil. Tejiendo redes de creación y de visibilidades desde una perspectiva de reivindicación. A A. Guillén-Riquelme & M. Guillot-Valdés (Comps.), *FECIES 2017,* 468-473. Granada: Asociación Española de Psicología Conductual. Recuperat de https://www.ugr.es/~aepc/FECIES_16/FECIES2017.pdf

Porquer, J. M., Grau, E., Pacheco, J. J., Moretó, L., Romero, R., Ros, J., Asensio, J. A., & Sasiain, A. (2018, abril). *Upcycling* en clave de Aprendizaje-Servicio. Acciones de la Facultad de Bellas Artes de la Universitat de Barcelona en el Festival Internacional de Reciclaje Artístico de Catalunya 2016. *Jornada «Construint una universitat compromesa i crítica: Aprenentatge Servei i Objectius de Desenvolupament Sostenible».* Barcelona. Recuperat de http://jmporquer.com/wp-content/uploads/2018/04/Porquer-Rigo_Comunicacio_Jornada-ApS-ODS_COMP.pdf

Porquer, J. M., Sasiain, A., & Serrano, F. J. (2018, setembre). Genealogías mutables y mudables. Aprendizaje-servicio y co-creación en el marco de un proyecto expositivo artístico y divergente. *IX Congreso Nacional y I Europeo de Aprendizaje-Servicio en Educación Superior.* Madrid, Espanya. Recuperat de http://jmporquer.com/wp-content/uploads/2018/09/Poster_Vilassar-ApS2018_Joan-Miquel-Porquer.pdf

Puig, J. M. (Coord.) (2009). *Aprendizaje servicio (ApS). Educación y compromiso cívico.* Barcelona: Graó

Ravetllat, I., Panchón, C., Grau, E., & Porquer, J. M. (Coords.) (2019). *Cuentos de «derechos» contados al oído. 17 cuentos infantiles, ilustraciones y guías didácticas para trabajar a partir de la Convención de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Niños y las Niñas.* Barcelona: Institut de Desenvolupament Professional – Institut de Ciències de l'Educació. Universitat de Barcelona. Recuperat de http://hdl.handle.net/2445/126060

Redacció (22/10/2018). La Marina s'il·lumina amb el primer festival "La llum de la Marina". *El3.cat.* Recuperat de http://el3.cat/la-marina-sil%C2%B7lumina-amb-el-primer-festival-la-llum-de-la-marina/

Rubio, L., & Escofet, A. (Eds.) (2017). *Aprendizaje-servicio (APS): Claves para su desarrollo en la universidad*. Barcelona: Octaedro

Santos, M. A., Sotelino, A., & Lorenzo, M. (2015). *Aprendizaje-servicio y misión cívica en la universidad. Una propuesta de desarrollo.* Barcelona: Octaedro

Sessió 8

India and Beyond: Transnational Artistic Practice for the Rights of Citizens

Mekhala Dave
Heidelberg Centre for Transcultural Studies, University of Heidelberg

The conference 'Indisciplines', with collaborations from the Catalan Arts Council and the University of Barcelona, held poignant discussions on interdisciplinary and trans-disciplinary approaches to artistic practices and research.

The conference allowed me to present and reflect on artistic practices in activism and their involvement in the interpretation of laws. I was overwhelmed with interesting responses and the discussions that followed in the beautiful halls of Aula Magna at the University of Barcelona amongst my co-panelists and members of the audience.

Abstract: My paper presentation at the conference was initially in the narrow context of migration, where I attempted to map out the concept of migration through non-Western artists whose artistic and social practice with refugees and migrants spanned over many global locations that showed a transnational strategy of activism.

Having realized that South Asian politics is limitedly represented in the international art world and having been the only South Asian at the conference, I felt the necessary strive to highlight India's emerging wealth of artistic and social practice in connection to the dynamics of rights of citizens, which at present are highly controversial in South Asia, at the same time being felt all across the globe: on environment degradation, migration, nationalism, the rich-poor divide, identity politics, internet privacy infringement, and so on.

In my essay I discuss the artists' interventions that challenge various laws on the rights of citizens in India and beyond that attempts to place

these initial debates in art history and contemporary art discourse. I argue that there is a need to research the emerging curatorial practices in socially engaged artistic practices and their involvement in policy shifts and laws in India for its special demographics, highlighting transnational activism.

I will outline how my paper ties into the thematic concept of the conference and how it has compelled me to reorient my research findings from the paper.

Resum: En un principi la presentació que vaig fer al congrés s'havia de cenyir al context de la migració. Pretenia il·lustrar el concepte de *migració* a través d'artistes no occidentals la pràctica artística i social dels quals amb persones refugiades i migrants d'arreu del món mostra una estratègia activista transnacional.

Conscient, però, de la minsa representació que té la política sud-asiàtica en l'escena artística internacional i havent vist que jo era l'única persona sud-asiàtica del congrés, vaig sentir que havia de destacar la puixant riquesa que té l'Índia en matèria de pràctica artisticosocial lligada als drets de la ciutadania, un tema actualment molt polèmic, tant a l'Àsia Meridional com en qualsevol altra part del planeta: degradació mediambiental, migració, nacionalisme, divisió entre rics i pobres, polítiques identitàries, violacions de la privacitat a Internet, etcètera.

Així doncs, en el meu assaig parlaré d'accions artístiques que desafien diverses lleis sobre drets de la ciutadania, a l'Índia i en altres països, en un intent de situar aquests primers debats en la història de l'art i en el discurs artístic contemporani. Com dic, cal fer recerca sobre les emergents pràctiques curatorials d'expressions artístiques compromeses socialment i sobre la influència que aquestes tenen en les lleis i polítiques a l'Índia, que per la seva composició demogràfica especial fa destacar un activisme transnacional.

Esbossaré de quina manera el meu article enllaça amb la temàtica del congrés i com aquest m'ha dut a reorientar els resultats de la recerca de l'article.

Resumen: En un principio la presentación que hice en el congreso debía ceñirse al contexto de la migración. Pretendía ilustrar el concepto de *migración* a través de artistas no occidentales, la práctica artística y social de quienes, junto a personas refugiadas y migrantes de todo el mundo, muestran una estrategia activista transnacional.

Consciente, sin embargo, de la escasa representación que tiene la política surasiática en la escena artística internacional, y tras

comprobar que yo era la única persona surasiática del congreso, sentí que tenía que destacar la pujante riqueza que posee la India en materia de práctica artístico-social ligada a los derechos de la ciudadanía, un tema muy polémico en la actualidad, tanto en Asia meridional como en cualquier otra parte del planeta: degradación medioambiental, migración, nacionalismo, división entre ricos y pobres, políticas identitarias, violaciones de la privacidad en internet, etcétera.

Así pues, en mi ensayo hablaré de actuaciones artísticas que desafían varias leyes sobre derechos de la ciudadanía, tanto en la India como en otros países, en un intento de situar estos primeros debates en la historia del arte y en el discurso artístico contemporáneo. Como digo, es preciso hacer investigación sobre las emergentes prácticas curatoriales de expresiones artísticas comprometidas socialmente, así como sobre la influencia que estas tienen en las leyes y políticas en la India, país que por su singular composición demográfica permite aflorar el activismo transnacional.

Esbozaré de qué manera mi artículo enlaza con la temática del congreso y como este me ha llevado a reorientar los resultados de la investigación del artículo.

KEYWORDS: socially engaged art practices , global, South Asia, eurocentric, law, activism, contemporary art, history, human rights, interdisciplinary, trans-disciplinary

India and Beyond: Transnational Artistic Practice for the Rights of Citizens

My studies began in the field of law in India at the Jindal Global Law School. This law school encouraged highly diverse and interdisciplinary scale of research that combined aspects of law subjects with humanities discourses. During my course of studies, Vik Kanwar, a well-known educator and professor in International Law and Art Law, introduced me to an elective course on Art Law and Cultural Policy. His course introduced the class to the legal aspects of production, distribution and transaction of art and the economic rights of artists. Having taken keen interest in the ocean of legal issues that manifested from the rights of artworks that were disputed between museums or the legal sensitivity towards artists' freedom of speech and expression, I was astounded by how little research was made in this specific field in the canon of art history and contemporary art.

In 2014, a specific case that triggered me whilst I worked as a junior lawyer to a Senior lawyer at the Supreme Court of India was that of an art administrator and whistle-blower at a public museum, Sunil Upadhyay, who went missing. His case was filed in the Supreme Court of India by his family members after he exposed the corruption and irregularities within the administration at the museum, where he allegedly made complaints to the museum authority that artefacts from ancient India which belonged to the State went missing and often enough, in place of such original artefacts, they were replaced by fraudulent artefacts[1]. It has been more than 6 years since anyone has found him again and this throws light upon how the scale of important artefacts belonging to a significant national museum is escalating. More importantly, it has also endangered the life of a whistle-blower and an art administrator in the country. Whilst the apex court and police investigations still probe the case, I observed a very important link between art and activism.

It is quite well known that art operates within a constellation of the market, economy and state regulation. However, with the example of the above case, amongst many other cases the world over, art also has a strong affiliation with activism. In South Asian art history, modern artists have been known to make use of their expression for a nationalistic framework, which has been useful to symbolize the meaning of the nation and what it means to people during the independence struggle from colonial times[2]. But more increasingly, as with the increased global networks, technological changes and environment degradation, contemporary artists started to voice their concerns over these pressing matters. So their relationship with art, in terms of materiality, practice and urgency for collectiveness, has made them crossover as activists. This shift is made more prominent in the discourse of Western art history, especially in the US and Europe, where artists' praxis and methodological embarking was documented by artists themselves, art theorists, curators, educators and even the institutions within the art market[3]. For this reason, the 1990s is the mark of an era for globalization that connects artists' exchanges and

---

[1] Pooja Mehta, *The case of the missing whistleblower – Sunil Upadhyay, DNA India*, available at https://www.dnaindia.com/india/report-dna-exclusive-the-case-of-the-missing-whistleblower-sunil-upadhyay-2090674, accessed on 28/02/2020.

[2] R. Siva Kumar (1999), "Modern Indian Art: A Brief Overview", *Art Journal*, Vol. 58, No. 3, 14-21.

[3] Refer to Claire Bishop's segment on 'Creativity and Cultural Policy' where she explains succinctly the political and economic landscape of the West, in Chapter 1 of *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London: Verso, 2012, 11.

motivations of their work on a global level, and were made accessible to the audience in the rise of the Internet era. This was also a turning point when artists began to diversify with their locations and to reflect the issues from a neo-liberal framework of the economy, where exploitations were felt from neo-liberal institutions. The 1990s also saw an emphasis of art and theory constructs through the flattening of hierarchies in curatorial undertaking at international biennales: appointment of cosmopolitan curators, connections to postcolonial discourse, undiscovered metropolitan cities for exhibitions and global trends in intellectual creativity.

One thing it has in common with the case of Sunil Upadhyay is that exploitation *from*, and separately, *within* the state or neo-liberal economy does not always protect the rights of citizens. By this I mean is that the state or neo-liberal institutions often pose threats for the rights of citizens, and this was indicated in the artistic practices of artists. Some artists did not want to be controlled by the forces of the market economy or the art market. Their intention was not to make objects for sale and money, i.e. market consumption; rather, their objective was social practice, where their perspective of 'art' and 'aesthetics' lay in the collaboration with a specific community for a social purpose[4]. In this manner, the artists or art collectives would be independent of the economy that may dictate their interactions with the community and their outcome to seek an untouched narrative. But the confusing point of this discourse is this: where is the art in such kind of a practice? What purpose does it serve? How do art and activism come together through such practice?

Amongst many academics and theorists, I have been also grappling with the same questions. Does art mean when it exists only in material form produced by artists, or can the meaning of art be stretched under the concept of *relational aesthetics*?[5] I believe that in spite of enough

---

[4] Refer to Grant Kester's discussion of a new form of aesthetic called a 'dialogical aesthetic', where he proposes that some artistic practices do not focus on the physical object of an artwork. Rather, this new form of aesthetic is being derived from a framework of communication / exchange of dialogues / conversations within artistic practices that reflects social brackets of power, resources and authority in the public sphere. In Kester, G. (2005). "Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially Engaged Art". In: Z. Kocur and S. Leung, (eds.). *Theory in Contemporary Art Since 1985*. Oxford: Blackwell, 76-100.

[5] Refer to Nicolas Bourriaud's term Relational Aesthetics, which he defines as art that is made in a social context and human relations, in *Relational Aesthetics*, translated by Simon Pleasance & Fronza Woods, with the participation of Mathieu Copeland, Dijon: Les presses du reel (2002), 113.

evidence of theoretical concepts that art does exist without a material form, it is still hard to have a clear answer. This is why I rather attempt to reflect art's relationship with activism from the perspective of producers of activism. If the artists are the producers of activism within a community to create an environment of new aesthetics, one could say art need not be in an object form. This new aesthetics can be initiated at grassroots levels, either at a location or at an institution. In essence, it is the energies and collaborations between the participants that produce these new aesthetics[6]. However, it is also a point of critique that if artists' production of new aesthetics from social practice is at a public institution funded by the very neo-liberal framework they wish to defy, they lose the authenticity of their social practice. As per many case studies, some artists have managed to remain truly independent of such neo-liberal interventions but often enough; it is quite a challenge to be without the support of the art world, which is very immersed into the economy.

Recently, the well-known art organization born from the 1990s by artists' initiatives in New Delhi, namely KHOJ, is organizing and inviting artist applicants for their three-year upcoming socially-engaged art project titled 'Peripheries and Crossovers: art as social practice'.[7] This is possibly born from KHOJ's involvement in their neighbourhood, 'Khirkee Extention', one of New Delhi's urban spaces, which is thriving at its seams with vibrant migrant communities, making it a melting pot for the rich and poor. The neighbourhood has been witnessing gentrification with the involvement of curators and artists, that is formally being updated through KHOJ's newsletters KHOJ Khabar[8].

Naturally, the handpicked artists or art collectives' work will follow the discourse of rights of citizens, in relation to nature, land, relationships, economy, etc. In recent years, KHOJ has already centred their curatorial practice on the coalescence of art and science, patterns of migration and exchange between Africa and India, through emerging artists and art collectives, etc.[9] It remains yet to be seen whether their process of selection will be within the context of more pressing issues with India's

---

[6] Supra at 4.

[7] Refer to KHOJ's call for applicants: http://khojworkshop.org/opportunity/art-as-social-practice-2020/, accessed on 28/02/2020.

[8] Refer to KHOJ's newsletter titled KHOJ Khabar, available at https://khojworkshop.org/khoj-khabar-newsletter-launch/, accessed on 28/02/2020.

[9] Refer to all of KHOJ's earlier and latest exhibition and programs, available at http://khojworkshop.org/programme/, accessed on 28/02/2020.

concern of the revised citizenship laws, rising nationalism and communal violence between the more popular religious communities of Hindus and Muslims. This divide being drawn out at a severely alarming rate is being directly affected by India's right-wing central government's political agenda and amendments or changes to policies in recent years, and especially in 2020.

Yet this is perhaps not the first kind of a project outline on socially engaged art, since a handful of individual artists' and art collectives from India have been knee-deep into collaborative social practice (see collectives such as Raqs Media Collective (1992), Desire Machine Collective (2004) or the more recent collective, Maraa (ongoing), for instance); however, for something to be of this scale, it has not been done before, apart from seminars perhaps from the Foundation for Contemporary Art (FICA), New Delhi, in 2016 (as far as my research serves, unless it is disputed)[10].

The contemporary history of such artistic practice is still yet to be discovered, which is why such emerging projects in India are such a refreshing fabric for analysis in art's developing relationship to activism. Since India's politics is still largely socialist, with few interruptions of a neo-liberal framework, to be an artist or as part of an artist collective, there is still a possibility to come up with aesthetics never witnessed before, independent of a total neo-liberal influence, like in the West. India's demographic is indeed very special, as it has subcultures to be studied, such as the struggle for rights to land, citizenship, health and identity (gender, class and caste) politics for some underprivileged subcultures, still remaining a long and harsh fight.

The social practices are often interdisciplinary and trans-disciplinary, which involve such diverse means of artistic practice and production. The question is, how do the aesthetics of such social practices look for a place like India and even beyond, across the globe? Such collaborations are often measured in field research and discussions that are dictated by the presence of the collaborators. They are often documented as part of participatory performance, images, films or videos, accompanied by subsequent essays or book publications, art installations, exhibitions, etc., Since the discourse of such artistic practice regarding the rights of citizens overlaps with many other discourses in the humanities, it proves to be highly interdisciplinary and trans-disciplinary. From my research, art and activism have come

[10] Refer to seminars on socially engaged practice at Foundation for Contemporary Art (FICA), New Delhi, available at http://www.ficart.org/public-art-seminar, accessed on 28/02/2020.

together in the realm of legal studies. The case of Sunil Upadhyay is a good example of this, as he raised his concerns over art fraud and the breaching of laws as a whistle-blower. However, what remains most under-researched is artists' or art collectives' critical involvement with the laws. But what kinds of laws might we look into, as the discussion of laws is quite broad.

In this context, my focus is on the rights of citizens. Citizens can claim their rights from the State laws that protect them. A few artists have taken great efforts to discuss citizens' rights relating to matters of citizenship laws, abortion rights for women, land rights for homeless people, architectural data investigation for human rights violations in war zones, etc. They are examples from artists' collectives, such as Wochenklausur (1993), Women on Waves (1999), artist Adelita Husna-Bey, artist Tania Bruguera, Forensic Architecture (2010), etc. For the purpose of this short essay, many artists' and artist collectives cannot be discussed in any archival order from the 1990s and naturally this essay cannot cover all. However, from these examples, the common link between them is to understand the overview that artists and collectives have been engaging with laws to counter or expose specific violations of rights of citizens. Since laws immediately trigger upon the territorial confines of the State, and then mesh into the overarching realm of international laws, social practice and the activism of artists may range from localized practices to a global scale as well. Particularly, in the interesting case of Women on Waves (1999) and Forensic Architecture (2010), the laws they encounter are not confined to State territories. They have challenged international laws such as law of the sea, international migration law, and international human rights laws, to name a few.

By such practices, I do not necessarily mean they challenge the laws by breaking them, although, it is the case with the Dutch collective Women on Waves that they illegally dock their Dutch flagship into the territories of other States and administer abortion pills to women, which is illegal in these States. So not all practices break the laws; rather, they attempt to reveal the loopholes of laws or reinforce rights of citizens that have been very much overlooked by the legal practitioners and the legal system[11]. With the UK team Forensic Architecture, they produce evidence from war zones on human rights violations from data collections like smartphones recordings, scenes (images) of atrocities, survivors'

[11] Refer to the list of Women on Waves campaigns from their ship that docks into different countries and administers abortion pills to bring awareness to women, available at https://www.womenonwaves.org/en/page/2582/abortion-ship-campaigns, accessed on 28/02/2020.

testimonies, etc.[12] If such evidence from their collection may be used in an international court of law over a disputed case of armed conflict between States, it paves the way for an interesting turn on evidential value for courts.

All these artists and collectives are the more exemplary ones in the art world, but upon further research, there could be plethora of possibilities to find more artists and collectives that engage with specific laws, especially, artists and collectives that operate in non-Western locations but are spearheaded by cosmopolitan people. Hence, they can reveal transnational pattern of aesthetics of politics to propound the rights of citizens by interpreting laws, which affect most citizens across borders, and changes their relationship with the State. Specifically, within India and even other non-Western parts of the globe, it remains yet to be researched whether lesser-known artists and art collectives are involved with laws directly. In this way, contemporary art history may be rewritten to include having interdisciplinary and trans-disciplinary artistic practices with the field of law, which is currently reflecting a large gap in terms of academic discussion and reach that inevitably contributes to the wider field of Art Law and Cultural Policy.

A very important question came up during the conference, which I would like to mull over, one that comes up often and remains in the grey: if artists and art collectives ever fail in making such type of art that has elements of activism? What could be then the impact of such art activism? In my opinion, the term 'failure' may be so subjective in the context of art activism, does it mean whether the practice managed to raise awareness among the participants, or does it mean whether any laws could be changed? These are tricky to answer in order to find concrete solutions, as I believe such discourse, anyway, comes with complexities and if one were to believe that art is a tool for emancipation, then answers have room for wide and intellectual interpretation.

[12] Rowan Moore, "Forensic Architecture: detail behind the devilry", *The Guardian*, Feb 2018, available at https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/feb/25/forensic-architects-eyal-weizman, accessed on 28/02/2020

References:

Belting, H., Buddensieg A., & Weibel P. (2013). *The Global Contemporary and the Rise of New Art World*s. Cambridge, MA: MIT Press

Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. London: Verso

Bourriaud, N. (2002). *Relational Aesthetics*. Dijon: Les Presses du reel

Day, G., & Edwards, S. (2013). Global Dissensus: Art and Contemporary Capitalism. In *Art & Visual Culture 1850-2010*: 'Modernity to Globalisation' (pp. 285-312). London: Tate

Dimitrakaki, A., & Lloyd, K. (2015). *Economy: Art, Production and the Subject in the 21st Century*. Liverpool: Liverpool University Press

Kester, G. (2004). *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art*. Berkeley, CA: University of California Press

Ranciere, J. (2004). *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. G. Rockhill (Trans.). London and New York: Continuum (originally published in 2000)

Smith, T. (2011). *Contemporary Art: World Currents*. London: Prentice Hall, 18

Thompson, N. (Ed.) (2012). *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011*. New York / Cambridge, MA: Creative Time Books / MIT Press

Weibel, P. (Ed.) (2015). *Global Activism: Art and Conflict in the 21st Century*. Cambridge, MA: MIT Press

Working with Refugees: an exploration through conversations and drawings

Lucia Ruggerone
Robert Gordon University

Iris Altenberger
University of the West of Scotland

Charles Hackett
Robert Gordon University

ABSTRACT: While the experience of refugees is explored via various avenues, the voices of the workers who support their resettlement are rarely heard. Hence, rather than focusing on the Syrian refugees and their experience of settling in the North East of Scotland, this study considered the people who support them through this often long-lasting process. Their voices were captured via an unstructured interview, but also encapsulated within drawings the participants were asked to produce. The drawings allowed the significant expansion of the often cognitively controlled conversations and permitted for emotions and affect to emerge. I n some cases, the drawings were a summary or an expansion of the narrative, in others a contraction, as the participants appeared to struggle between their professional identity, presented within the interview, and their emotional involvement, clearly visible in their drawings.

RESUM: Mentre que l'experiència dels refugiats ha estat un objecte d'investigació habitual, pocs cops hem sentit les veus dels treballadors que col·laboren en el seu reassentament. Així, en lloc de centrar-se en els refugiats sirians i en la seva experiència d'assentament a la zona nord-oriental d'Escòcia, aquest estudi versa sobre les persones que els donen suport en aquest procés, sovint tan llarg. Les veus d'aquests treballadors van quedar enregistrades en una entrevista lliure, però també en una sèrie de dibuixos que se'ls va demanar de fer. Aquestes

il·lustracions van permetre una ampliació significativa dels temes que havien sortit a les converses, sovint controlades cognitivament, i van deixar que emergissin l'afecte i les emocions. En alguns casos, els dibuixos eren resums o ampliacions de la narrativa, i en d'altres eren contraccions, en el sentit que els participants semblava que es movien entre la identitat professional, que és la que mostraven a l'entrevista, i la implicació emocional, clarament visible a les il·lustracions.

Resumen: Mientras que la experiencia de los refugiados ha sido objeto habitual de investigación, pocas veces hemos oído las voces de los trabajadores que colaboran en su reasentamiento. Así, en lugar de centrarse en los refugiados sirios y en su experiencia de asentamiento en la zona nororiental de Escocia, este estudio versa sobre las personas que los apoyan en este proceso, a menudo tan largo en el tiempo. Las voces de estos trabajadores quedaron grabadas en una entrevista libre, pero también en una serie de dibujos que se les pidió que hiciesen. Estas ilustraciones permitieron una ampliación significativa de los temas que habían surgido en las conversaciones, que a menudo son controladas cognitivamente, dejando que emergiesen el afecto y las emociones. En algunos casos, los dibujos eran resúmenes o ampliaciones de la narrativa, y en otros eran discursos contraídos, en el sentido en que parecía que los participantes se movían entre la identidad profesional, que es la que mostraban en la entrevista, y la implicación emocional, claramente visible en las ilustraciones.

Keywords: visual sociology, drawing, refugee support, qualitative, emotions

Working with Refugees: an exploration through conversations and drawings

This pilot study focused on the experiences of individuals involved in the resettlement program of Syrian refugees, or New Scots as they refer to themselves, in the North East of Scotland.

This included professional council workers, but also artists and voluntary workers who helped in the initiatives undertaken to resettle the Syrian refugees when they first arrived and to support them over subsequent years. In total we interviewed 10 people: 4 council workers, 2 volunteers, 1 anthropologist involved in a project with a Lebanese artist working as a cultural mediator and an art director, who managed a

social enterprise arts project with the New Scots in Aberdeenshire. We interviewed both the artist and the art director. Finally, we interviewed a local Iman, who had been involved in the resettlement.

The council workers were professionals, tasked with specific functions in the process of welcoming and organising accommodation for refugees, as well as helping them with the bureaucratic intricacies of their status as new settlers. When they were asked about their experience, there was a sense of desire to narrate, although the conversations tended to be rather controlled. The volunteers we spoke to were two retired women with church affiliations, who also were very keen to tell us about their work with the New Scots; an Anglo-Lebanese artist, who had worked as a cultural mediator between refugees in an art centre employing them in a variety of projects; an anthropologist who was also part of this initiative and the art director managing the whole enterprise. The anthropologist, the artist and the art manager were all engaged in the same project of integration and had individually reflected on their experience; however, they too confirmed that our study was the first real opportunity to verbalise their impressions and thoughts about that experience.

The interviews were conducted in an unstructured manner. Initiated by one of the researchers (there were usually two team members at each interview) simply asking: “can you tell us about your experience of working with the New Scots?”, it then proceeded in a very non-directive, open-end way, more like a conversation. During the interview we at times asked the participants to expand, to give us examples or to clarify uncertainties. We did not lead the conversation according to any pre-fixed set of topics. When it felt like the conversation had reached a sort of saturation point we asked the participants to draw something that related to their experience of working with the New Scots and to where they saw themselves in relation to that experience. Hence within this research the informal interview questioning came first, followed by a drawing and then an explanation and further questions about the drawing.

The drawing at the end was an add-on, almost like a slowing down, a debrief or in some cases a withdrawal from the conversation, like when a couple of our participants refused to draw, which caused a sort of glitch, at times an awkward atmosphere that we could feel (we didn’t want to push a voluntary activity). The participants were given space on their own to carry out their drawing and the interviewers withdrew, so the drawing was set as a private activity that one does alone. After they had completed their drawing, they were then asked to explain it. The drawings were personal, their take, in some instances describing both their experience but also their intricate being, their bodies. So we ended up with 8 drawings out of 10 participants.

The analysis of the unstructured interviews

We recorded the interviews, which we then listened to as a group, part transcribing, picking up on phrases, thoughts, feelings and discussing them as we went along.

We treated every meeting with our participants as a kind of case study in which all the aspects were potentially included in the analysis: the language they used, their tone, their demeanour, their expressions, even the personality they seemed (to us) to exude and project in their talk and through their drawings. We analysed each session collaboratively, looking at the narratives and the drawings in parallel, looking for themes emerging from both communications and comparing them, noting resonances and disparities and contrasts between the two codes.

From our collaborative analysis of the interview transcripts and the drawings, one overarching theme seemed to emerge that was able to encompass the participants verbal and visual accounts: the theme of Emotional Labour. All our participants spoke, though in different ways, of the emotions and feelings they experienced in their work with the refugees and about how they tried to find ways to deal with this group of service users who were starkly different from the service users they had worked with before in their career or as volunteers.

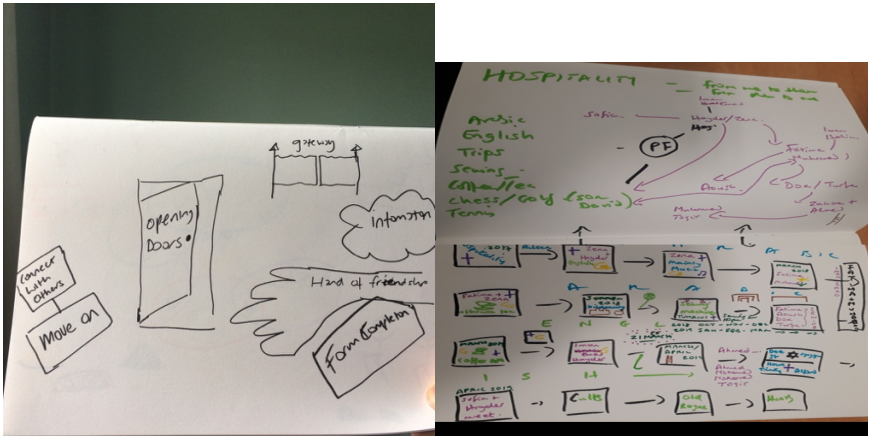
Analysing the drawings

As mentioned before, the drawings were an integral part of the interview: the request to draw was voiced at an appropriate moment in the conversation, which then resumed after the participant had finished his/her picture. Undoubtedly, though, the drawings marked a change of 'footing' (Goffman 1980) in the encounter with our participants: after being completed, it became the centre of a discussion which had so far been free floating. In a way, the drawings were turning points, devices that forced the speakers to focus on a specific object, instead of rambling through various topics. From that point on, the conversation had to be about the drawing and what it represented, as the participants were asked to explain their picture and, to an extent, all felt they had to justify why they drew whatever they drew.

As mentioned above, in the analysis, we attempted to make sense of the drawings not in isolation but against the background of the words that the participants had voiced earlier to talk about their experience; our interpretations were also informed by the dialogue that came after the drawing, with the comments and explanations that the participants offered on their artwork.

The analysis of the drawings was arguably the most challenging part of our work, but also probably the most interesting. At the end of this phase, we thought we could group the outcomes in three different categories:

Category 1. *The pictures seemed to sum up what the interviewee had said to us in the conversation.*



Left: Professional social worker, Kim (figure 1), working in a drop-in service at Grampian Regional council to help refugees with documents. Right: Morag (figure 2) – volunteer

Although different in many ways, both drawings make use of words to explain activities done with the refugees. In the first drawing there is an interesting use of cultural symbols, such as the hand, as in “giving them a hand”, and the open door, as the social worker explained to us that her job was mainly to open doors for the refugees’ integration in their new home. The second drawing was puzzling for us: Morag’s drawing (figure 2) is practically a flow chart, not pictorial but full of geometrical elements which we thought reflected her approach to the experience as a ‘step-by-step’ process and an itinerary through self-contained activities.

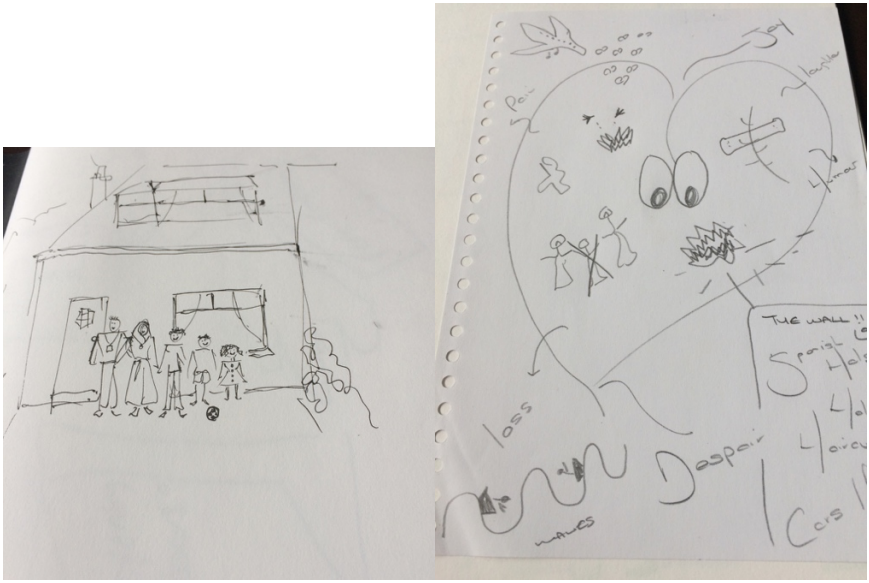
Category 2. *The drawing expanded on what had been said or was trying to reframe the tale in a different dimension.*

Left: Tim, a council worker (figure 3). Right: Meg (figure 4), a volunteer

In the first of these two drawings (figure 3), the author (Tim, a civil servant) changed perspective in progress, while he was describing the picture he drew. He started out saying the two parts represent sunny Syria and rainy Scotland, but when prompted about his presence in this picture, he changed tack and described the building as the Syrian's original home where they felt threatened wherever they went (bullets from snipers through the windows, bombs from the sky, gas in the basement… nowhere to go to be safe). Significantly, this attempt to "put himself in their shoes" had not been done in the spoken narrative, where the emphasis had been much more on the activities he did with the refugees and some of the awkward situations that occurred due to the different perceptions of gender roles by the Scottish worker and the Muslim refugees. So this drawing can be interpreted as an exercise in empathy.

In the second picture, there is an extensive use of symbols: specifically, the circle, which, we were told, indicates connection and the smiles which indicate laughter and "where there is connection there is laughter" says the author, volunteer Meg. This participant actually became very emotional at the end of the interview, when she was describing the drawing (figure 4). It is only when asked to explain and comment her drawing that Meg managed to 'tune in' to the emotions she had felt when dealing with the refugees; that was the moment when she managed to actually re-live what she had felt and made the effort to verbalise those feelings.

Category 3. *The cases where the drawing significantly diverged from the narration by including aspects that had not been mentioned or even denied in talking about the attitude towards the New Scots and the relationship established with them.*



Left: Mary (figure 5), council worker. Right: Joan (figure 6), manager in regional Council

In both cases the drawings were far more 'emotional' than the narratives. For both these civil servants involved in resettlement projects with refugees it was important in the narrative to affirm that they always maintained a professional role in dealing with their "clients" and that they did not allow themselves to become too close to them. However, in the drawings, they both express deepfelt emotions about their experience, indicating a much higher level of empathy than that declared through words. Joan drew a big heart and used words to signify how she empathises with the traumas experienced by her "clients" (figure 6). Mary told us that the house she drew as the refugees' new home is her own childhood house, where she grew up (figure 5). She told us that it is because she wants to help the refugees feel protected in the warmth of their new home.

Interestingly, two of our participants (the art director/manager and the Iman) refused to draw: with them we carried out only a verbal interview. In both cases the participants perceived the act of drawing as a potential vulnerability which could negatively reverberate on their role and powerful position. Additionally, another person was present at the interview with the religious leader, who was discouraging of the drawing process.

Discussing the methodology

One first methodological observation we feel we can make on this experience is that while in the analysis of the spoken interview we could count on established methods of data analysis (mainly thematic analysis, which is a consolidated analytical tool in qualitative social science research; Bryman 2016), the same cannot be said with regard to the analysis of the drawings. When discussing them and trying to interpret their meanings and contribution to conveying the experiences, we felt adrift and not knowing what tools we could/should use to undertake the analysis. In practice and in hindsight, we drew from a wide range of theories such as some from semiotics (shared symbols, conventional representations), some from psychoanalysis (is the drawing telling us something about the hidden/unconscious self of the interviewee?), some from psychosocial studies of organizations (is the professional role having an impact on the messages this person is formulating?). Additionally, during the analysis we returned to the content of the pictures multiple times until we could identify reoccurring themes.

We contend that our experience of research has opened up a series of questions. One of the most (perhaps the most) urgent questions is:

How is drawing different to speaking?

There have been studies in the past two decades about relevance of drawings as a research methodology (Pithouse, 2011; Mitchell et al., 2011; Literat, 2013; Mannay, 2010). Some of them concluded that drawings help surfacing unspoken thoughts and feelings, they can express whatever is not easily put into words, sometimes even attain the unconscious. So they are said to be a more direct route to emotions and feelings, underlying behaviours and semi-conscious thoughts.

Also, allowing the participants to draw curbs the researcher's potential bias, which is less easily avoided when questions are asked (Kearney & Hyle, 2004). Drawing is a freer, less constrained means of expressing an experience, unencumbered by the subliminal influences that words

can convey. However, this makes the analysis more tentative and more difficult to undertake. Other scholars using this method have emphasized how their analysis of the drawings was totally guided by the participants' descriptions collected after the drawing session. In our analysis, we too used the participants' descriptions and comments about their own drawings, but we also added our own interpretations.

So what more did the drawings give us in this study?

As Weber (2008, 44) observed, "Images can be used to capture the ineffable .... Some things just need to be shown, not merely stated. Artistic images can help us access those elusive hard-to-put-into-words aspects of knowledge that might otherwise remain hidden or ignored". In other words, drawings are better than words at capturing feelings or even affective states that the individual participant herself is discovering and becoming aware of in the moment of drawing, or that she has a memory of, but can only re-live when particular circumstances occur. We believe that the use of drawings is also appropriate for getting at the memories, thoughts, and feelings and that sometimes it is that quick request to "draw, quickly, just draw; draw the first thing you think of", that captures something that is not easily put into words. This is particularly appropriate when the study is touching on some sensitive experience. In some of our cases, the feelings stirred in our participants were based on a willingness to empathise with the refugees' experience; they were, in some sense, second-order emotional flows. The transferring of these second-order experiences in words and pictures tells us something about the kind of empathy the participants deployed while dealing with the refugees. On this point, it was an interesting finding that the professionals felt they had restrictions on how much empathy they could deploy while striving to maintain their professional role. Especially Mary and Joan (figure 5 and 6) drew about the feelings they had, but that they did not mention them in the interview.

Conversely, in Morag's account, a volunteer, there is a lot of talk about emotions, about her developing a special friendship with one of the refugees and about being 'family' to them; however, the drawing (figure 2) she produced is similar to a flow chart, it is not pictorial, it is full of geometrical elements and written words, a tool to transfer information about the activities with the refugees rather than any expression of how it felt. Indeed, we spent a lot of time discussing this product and we seemed to all be inclined to treat this visual as an unsolicited and probably unconscious example of self-study (Pithouse, 2011). Self-study is an approach to the study of personal experience in a social context. Self-study research has so far mostly been used by

educators and teachers who study their selves “in action ... within [their] educational contexts” (Hamilton, Smith, & Worthington, 2008, 17) with the aim of improving their own professional understanding and practice. Of course, here there was no such aim; however, it felt like the whole session with this participant was mostly about her and the ways in which she involved the refugees in the initiatives she organized. She keeps on paying tribute to how good the refugees have been to her, but her contribution sounds and looks (in the drawing) very focused on activities rather than emotions and, even when emotions and feelings are mentioned, they emerge as rather matter of fact. The emotions that do emerge, from a deeper stratum regarding the participant’s life before she met the refugees, point to a sense of depression and void that the work with the refugees might have helped her to soothe. We would say that for this participant the work with the refugees has had and has a therapeutic role to support her in a difficult emotional situation by giving her a sense of purpose and value. She mentions this in her interview, but in the drawing the emotional dimension is absent, replaced instead by a graphic description of ‘what went on’.

The idea of the drawing as a self-study is a good interpretative key to make sense of other drawings as well (Mary, figure 5, Joan, figure 6 and Meg, figure 4). Differently to the literature cited, though, these self-studies were not planned or carried out as part of a professional activity, but functioned as a way of capturing and communicating what could not be said in words. The reasons why they could not be said in words are varied. However, it has become apparent in our study that drawing as a self-study method involves making one’s self highly visible and thus vulnerable to one’s own scrutiny and the scrutiny of one’s audience. For some of our participants this vulnerability was acceptable, something they could tolerate and perhaps even welcome. For other participants, the vulnerability was too risky, so they declined the invitation to draw or, like Morag (figure 2), drew a chart and not a picture.

In conclusion this methodology of unstructured interviews in combination with drawings allowed for an in-depth and multi-dimensional insight into the experiences of working with the Syrian refugees.

References:

Bryman, A. (2016). *Social Research Methods*. Oxford: Oxford University Press

Goffman, I. (1981). *Forms of talk*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press

Hamilton, M. L., Smith, L., & Worthington, K. (2008). Fitting the methodology with the research: An exploration of narrative, self-study and auto-ethnography. *Studying Teacher Education* 4 (1), 17-28

Kearney, K. S., & Hyle, A. E. (2004). Drawing out emotions: The use of participant-produced drawings in qualitative inquiry. *Qualitative research* 4 (3), 361-382

Literat, I. (2013). "A pencil for your thoughts": Participatory drawing as a visual research method with children and youth. *International Journal of Qualitative Methods* 12(1), 84-98

Mannay, D. (2010). Making the familiar strange: Can visual research methods render the familiar setting more perceptible? *Qualitative research* 10 (1), 91-111

Mitchell, C., et al (2011). Drawings as research method. *Picturing research* (pp. 17-36). Leiden: Brill Sense

Pithouse, K. (2011). Picturing the self: Drawing as a method for self-study. *Picturing research* (pp. 37-48). Brill Sense

Weber, S. (2008). Visual images in research. In J. G. Knowles & A. L. Cole (Eds.), *Handbook of the arts in qualitative research: Perspectives, Methodologies, Examples and Issues* (pp. 41-53). Thousand Oaks, CA: Sage

Sessió 9

Gendernaut: Queering the archive

Diego Marchante "Genderhacker"
Profesor de Audiovisuales y Estudios de Género, Universitat de Barcelona

RESUMEN: *Gendernaut* es un término inglés que podríamos traducir como "generonauta", navegante del género, y que invoca a los argonautas de Jasón. La creciente aparición de archivos implicados con la recuperación de la memoria histórica feminista y LGTBI han motivado a este navegante del género a realizar una serie de viajes transespaciales y transtemporales al fondo de estos archivos, donde ha observado la necesidad de crear herramientas abiertas que permitan visualizar la complejidad de los análisis históricos más allá del concepto clásico de cronología. Para cuestionar las relaciones de poder intrínsecas a la propia estructura del archivo y proponer nuevas formas de visualización de narrativas feministas basadas en el concepto de genealogías ha diseñado un "software" llamado *Gendernaut. Queering the archive*, un proyecto transmedia y performativo que concibe "la archiva" como un espacio interactivo vivo, libre de códigos heteropatriarcales, habitado por cuerpos y subjetividades múltiples que relacionan pasado, presente y porvenir.

Resum: *Gendernaut* és un terme anglès que podríem traduir com a "generonauta", navegant del gènere, i que invoca els argonautes de Jàson. La creixent aparició d'arxius implicats en la recuperació de la memòria històrica feminista i LGTBI han motivat aquest navegant del gènere a realitzar una sèrie de viatges transespacials i transtemporals al fons d'aquests arxius, on ha observat la necessitat de crear eines obertes que permetin visualitzar la complexitat de les anàlisis històriques més enllà del concepte clàssic de cronologia. Per tal de qüestionar les relacions de poder intrínseques a l'estructura mateixa de l'arxiu i proposar noves formes de visualització de narratives feministes basades en el concepte de genealogies, ha dissenyat un "programari" anomenat *Gendernaut: Queering the archive*, un projecte transmèdia i performatiu que concep "l'arxiva" com un espai interactiu viu, lliure de codis heteropatriarcals, habitat per cossos i subjectivitats múltiples que relacionen passat, present i futur.

Abstract: *Gendernaut* is an English term we could translate as gender navigator, *sailor queer*, which refers to the Argonauts of Jason. The increasing appearance of archives involved with the recovery of feminist and LGTBI historical memory, has motivated this gender navigator to undertake a series of trans-spatial and trans-temporal journeys, deep down into these archives, where he has observed the need to create open tools which allow visualizing the complexity of historical analysis beyond the classical concept of chronology. To call into question the power connections inherent to the structure of the archive itself and to propose new forms of feminist narrative's visualization based on the genealogy concept, we have designed a software called *Gendernaut: Queering the archive*, a trans-media and performative project which conceives "The archive" as an interactive live space, free from hetero-patriarchal codes, inhabited by multiple bodies and subjectivities that relate past, present and future.

Palabras clave: archivo, queer, performance, transfeminismo, transgénero

Gendernaut: Queering the archive

Gendernaut es un término inglés que podríamos traducir como "generonauta", navegador del género, y que invoca a los argonautas de Jasón. *Queer*, a su vez, significa "raro, extraño, fuera de la norma". El término aparece por primera vez en el documental *Gendernauts: A Journey Through Shifting Identities*[1] (1999), dirigido por Monika Treut,

[1] *Gendernats: A Journey Through Shifting Identities* (1999). [Documental] Dir.: Monika Treut <https://youtu.be/81LJmsSFx3s> [Recuperado 15 marzo 2020].

para referirse a aquellas personas que viajan a través de identidades de género cambiantes.

La creciente aparición de archivos implicados con la recuperación de la memoria histórica feminista y LGTBI han motivado a este navegante del género a realizar una serie de viajes transespaciales y transtemporales al fondo de estos archivos, donde ha observado la necesidad de crear herramientas abiertas que permitan visualizar la complejidad de los análisis históricos más allá del concepto clásico de cronología. Con la creación de los proyectos *Archivo T: Un archivo transfeminista y queer*[2] y *Arxiva FF: Una arxiva del moviment feminista a Catalunya*[3] hemos articulado una extensa investigación histórica que podemos navegar mediante una diversidad de hilos temáticos que los movimientos feministas, queer y trans han ido hilando durante las últimas cuatro décadas en nuestro contexto. Estas genealogías vinculan toda una serie de documentos, imágenes y audiovisuales con acontecimientos históricos, colectivos, acciones, campañas, exposiciones, etc., conformando una amalgama compleja de relaciones entre el arte, la política, la memoria y el activismo transfeminista en nuestro contexto.

Para cuestionar las relaciones de poder intrínsecas a la propia estructura del archivo y proponer nuevas formas de visualización de narrativas feministas basadas en el concepto de genealogías hemos diseñado un "software" llamado *Gendernaut: Queering the archive*[4], un proyecto transmedia y performativo que concibe "la archiva" como un espacio interactivo vivo, libre de códigos heteropatriarcales, habitado por cuerpos y subjetividades múltiples que relacionan pasado, presente y porvenir.

Metodologías queer

> Una metodología es siempre una ficción. Como una biografía, un cuerpo, una identidad. […] Propongo, y sé que soy arrogante, la intimidad como devenir investigativo. (Egaña, 2012, 1)

---

[2] Archivo-t.net (2011). Web del proyecto *Archivo T. Un archivo transfeminista y queer*. En *Archivo-t.net*. <http://www.archivo-t.net> [Recuperado 15 marzo 2020].

[3] Arxiva FF (2020). Web del proyecto *Arxiva FF. Una arxiva del moviment feminista a Catalunya.* En: *Filsfem.net.* <http://filsfem.net/arxivaff> [Recuperado 15 marzo 2020].

[4] Beca para la investigación y la innovación en los ámbitos de las artes visuales, los nuevos sectores creativos, de las artes escénicas, de la música y del pensamiento 2018 y 2019. Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya; Subvención del Instituto de Cultura de Barcelona para las inversiones tecnológicas de la información y la comunicación para la realización de proyectos de experimentación en innovación 2019. ICUB Institut de Cultura de Barcelona, Ajuntament de Barcelona.

La metodología del proyecto está basada en el método de investigación que Jack Halberstam denominó "metodología *queer"* (Halberstam, 2008), a través del cual hemos intentado combinar estudios históricos, análisis sociológicos, referencias de las teorías y las prácticas transfeministas y *queer,* investigación de archivos, producción de taxonomías, análisis audiovisual, etnografía, estudios de caso y observación participante, con la intención de explorar la estrecha relación entre las prácticas políticas y artísticas que se han desarrollado en los movimientos *queer* y transfeministas en nuestro contexto. Y hemos partido desde nuestra propia experiencia como activistas transgénero y transfeministas con la voluntad de poner en cuestión los principios de neutralidad y objetividad que se presuponen en la producción del conocimiento (Haraway, 1995).

Hemos intentado transformar nuestro punto de vista haciendo uso de la "mirada transgenérica" (Halberstam, 2004), incluyendo "las "miradas *queer*", las "miradas opuestas", las "miradas negras" y otros modos de mirar no representados en las sucintas estructuras de la mirada masculina o la mirada femenina" (Halberstam, 2004, 56). Un modo de ver transeúnte, transnacional y transgénerico con el que podemos expandir nuestra mirada fija en una época de múltiples puntos de vista (Halberstam, 2004, 58) y que nos permite, desde esta perspectiva interseccional, plantearnos "el género como una categoría dinámica que está interrelacionada con las demás desigualdades" (Platero, 2015, 79).

Las experiencias de Haraway, Halberstam, Platero y Egaña nos invitan a repensar desde una perspectiva feminista y *queer*, qué metodologías utilizamos a la hora de realizar nuestros proyectos de investigación, pertenezcan o no al ámbito académico, proponiéndonos nuevas formas de abordar estos procesos investigativos a través de los cuales podemos ampliar nuestro contexto, salir del marco, reivindicar nuestra experiencia personal como objeto de estudio y liberarnos de la presión de la coherencia y la imparcialidad.

El cuerpo como archivo

> El nuevo archivista anuncia que ya solo considerará enunciados. No se ocupará de lo que de mil maneras preocupaba a los archivistas precedentes: las proposiciones y las frases […]. Móvil, se instalará en una especie de diagonal que hará legible aquello que por lo demás no se podría aprender (Deleuze, 1987, 27)

Archivo T: Un archivo transfeminista y queer es un proyecto interactivo online que relaciona el contenido propio de la investigación, la herramienta ontológica del archivo y los cuerpos que despliegan estas prácticas tecnológicas en el territorio. Este archivo, en realidad, es un cuerpo, mejor dicho, este archivo, es mi cuerpo. Este es el archivo con el que he crecido como persona, como militante y como artista. Es la historia de todos los referentes que me han ayudado a (de)construirme como transfeminista, bollera, postporno, trans* y pirata del género a la deriva. Este cuerpo-archivo que somos, no surgió de la nada, no hubiese sido posible su existencia sin re-conocer las genealogías de lxs otrxs disidentes del género y la sexualidad. Influenciadxs por la experiencia política en los colectivos y las aportaciones de la teoría queer, comenzamos a cuestionarnos de qué manera podríamos trasladar la práctica activista a la propia estructura del archivo.

Para representar la complejidad de estas historias hemos diseñado seis genealogías interconectadas entre sí y para nombrar estas genealogías hemos utilizado de forma paródica algunos lemas acuñados por el propio movimiento feminista como una manera de remarcar el carácter militante de la investigación, de mostrar la diversidad de los debates feministas y de representar la multiplicidad del sujeto feminista. En esta parte de la investigación se articulan algunos de los hilos temáticos que los movimientos feministas, *queer* y trans han desarrollado a lo largo de los últimos cuarenta años, vinculando toda una serie de acontecimientos históricos, artistas, colectivos, exposiciones, jornadas, seminarios y obras artísticas que conforman una amalgama compleja de las relaciones entre el arte y la política en nuestro contexto.

En "*Papeles para todxs: De la Ley de Peligrosidad Social a la Ley de Identidad de género*", desarrollamos una genealogía desde los años setenta hasta la actualidad en la que podemos observar la evolución que el Movimiento de Liberación Homosexual, el Movimiento de Liberación de la Mujer y el Movimiento Transexual han tenido en nuestro contexto. Un breve recorrido desde sus primeras acciones y manifestaciones callejeras en la década de los setenta hasta la actualidad.

"*Ni porras ni pistolas, tijeras para todas. De la necesidad de un imaginario lesbiano*", despliega la primera de estas líneas de fuga que surge a finales de los años setenta, momento en el que las primeras lesbianas comenzaron a reivindicar una lucha específica. Las primeras lesbianas que comenzaron a movilizarse lo hicieron en el interior del Movimiento Homosexual y muchas de ellas también integradas simultáneamente en el Movimiento Feminista.

En "*El eje del mal es heterosexual. La irrupción de las 'multitudes queer'*", presentamos el momento en el que un conjunto de colectivos, influenciados por las teorías *queer* anglosajonas, comenzaron a movilizarse en nuestro contexto. En los años noventa, mientras se estaba desarrollando el movimiento LGTB con un carácter más moderado, el movimiento *queer* español se ubicó en los márgenes, defendiendo su autonomía y rechazando su participación en la política formal.

En "*¿Cuál es mi género? El que me da la gana: La teoría queer y el contexto del arte español*", abordamos el momento en que se introducen a finales de los años noventa las prácticas feministas y las teorías *queer* en el espacio institucional del arte de la mano de la primera generación de artistas españolas con clara conciencia feminista.

En "*Mi cuerpo, mi vida, mi forma de follar, no se arrodillan ante el sistema patriarcal: Del Postporno al activismo Feministapornopunk*", desarrollamos una genealogía donde podemos observar la influencia que han tenido en nuestro contexto los debates sobre la pornografía entre el feminismo anti-sex y pro-sex estadounidense que tuvieron lugar en las décadas de los ochenta y los noventa.

Por último, en "*Aquí, esta, la resistencia trans: Transfeminismos y Despatologización Trans*", realizamos un recorrido desde las primeras reivindicaciones del movimiento transexual en los años setenta, pasando por la aparición de los primeros colectivos que conformaron el movimiento trans prodespatologización en 2007, hasta la llegada del llamado transfeminismo, una nueva alianza que permitirá la articulación de toda una serie de discursos minoritarios y que pondrá en evidencia la multiplicidad del sujeto feminista.

La evolución de toda una serie de teorías que han abordado el género desde una perspectiva feminista y el desarrollo de todo un conjunto de micropolíticas identitarias a partir de los años noventa en el contexto español, ha tenido como consecuencia un cambio político y estético evidente en la representación artística del cuerpo, estableciendo nuevas relaciones entre la teoría, la práctica política y la representación artística. Este proyecto artístico relaciona el contenido propio de la investigación, la herramienta ontológica del archivo y los cuerpos que despliegan estas prácticas tecnológicas en el territorio. Se ha transformado en un laboratorio experimental donde hemos podido comenzar a retorcer las herramientas ontológicas del saber oficial en el encuentro con saberes que desestabilizan los planteamientos binarios de género. ¿Podemos generar conocimiento y saberes a partir de las

narrativas de experiencias personales entendiéndolas como experiencias políticas? ¿Podemos corromper el archivo a través de herramientas deconstructivas como la performance, la parodia o el travestismo?

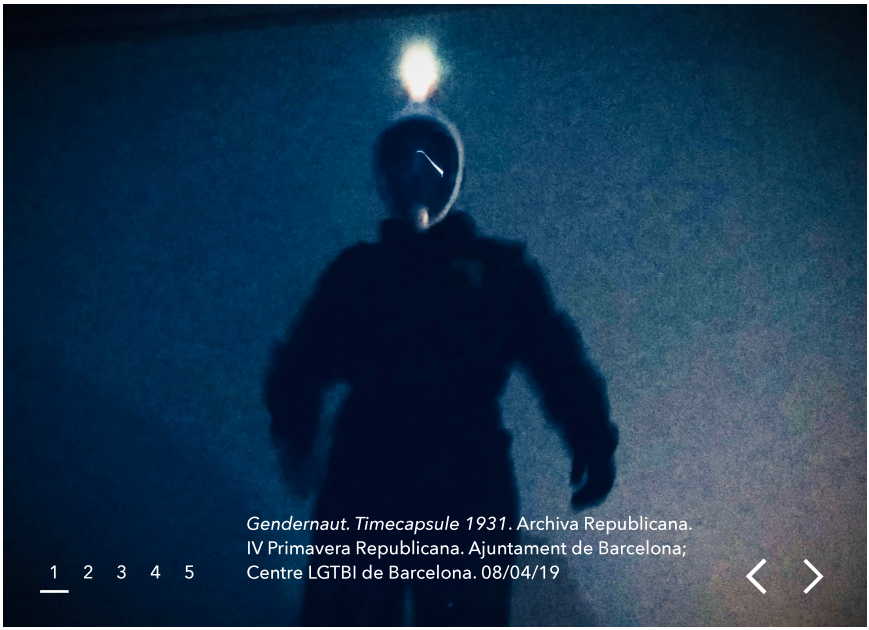
ENLACES:

[VIDEO] *Gendernaut. Queering the archive [Timecapsule 1985].* (2020). Ponencia y performance realizados durante el Congreso Internacional INDISCIPLINAS. Campus de les Arts: Universitat de Barcelona, ESMUC. España: Genderhacker <https://vimeo.com/335069951> [Recuperado 15 marzo 2020].

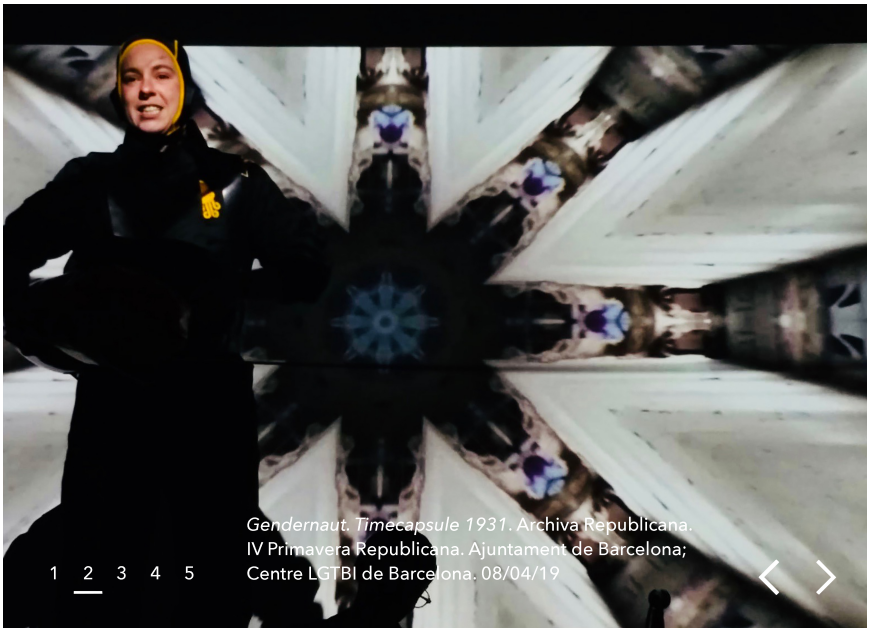
[WEB] Archivo-t.net (2011). Web del proyecto *Archivo T. Un archivo transfeminista y queer*. En: *Archivo-t.net*. <http://www.archivo-t.net> [Recuperado 15 marzo 2020].

[WEB] Arxiva FF (2020). Web del proyecto *Arxiva FF. Una arxiva del moviment feminista a Catalunya.* En: *Filsfem.net.* <http://filsfem.net/arxivaff> [Recuperado 15 marzo 2020].

[WEB] Gendernaut.net (2019). Web del proyecto *Gendernaut. Queering the archive*. En: *Gendernaut.net*. <http://gendernaut.net> [Recuperado 15 marzo 2020].



Gendernaut. Timecapsule 1931. Archiva Republicana. IV Primavera Republicana. Ajuntament de Barcelona; Centre LGTBI de Barcelona. 08/04/19

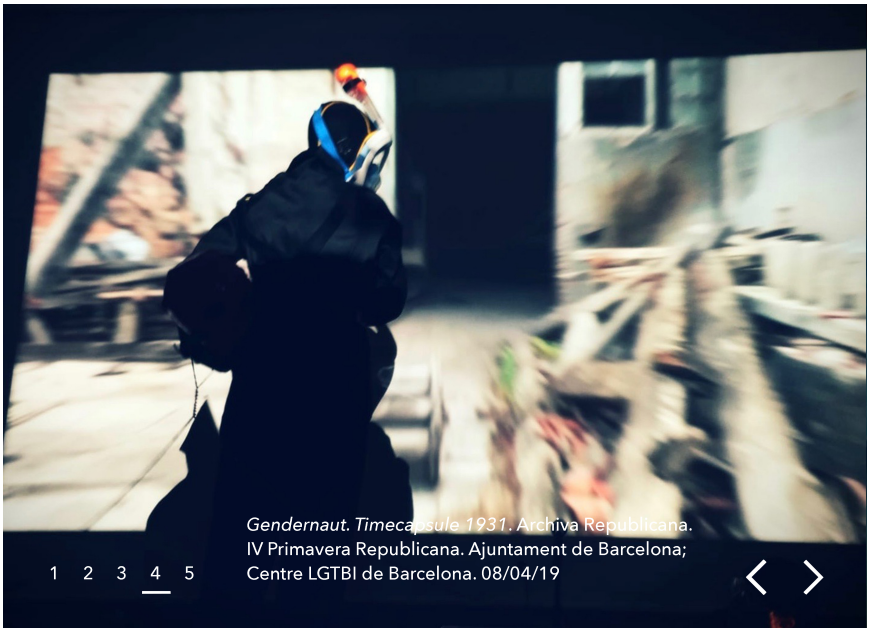


1 2 3 4 5

Gendernaut. Timecapsule 1931. Archiva Republicana.
IV Primavera Republicana. Ajuntament de Barcelona;
Centre LGTBI de Barcelona. 08/04/19

1 2 3 4 5

Gendernaut. Timecapsule 1931. Archiva Republicana.
IV Primavera Republicana. Ajuntament de Barcelona;
Centre LGTBI de Barcelona. 08/04/19



1 2 3 4 5

Gendernaut. Timecapsule 1931. Archiva Republicana. IV Primavera Republicana. Ajuntament de Barcelona; Centre LGTBI de Barcelona. 08/04/19

1 2 3 4 5

Gendernaut. Timecapsule 1931. Archiva Republicana. IV Primavera Republicana. Ajuntament de Barcelona; Centre LGTBI de Barcelona. 08/04/19

Referencias:

Carrascosa, S., Platero, L., Senra, A., & Vila, F. (2015) *¿Archivo Queer?*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. [en línea] Recuperado el 15 de marzo 2020 de http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/actividades/programas/seminario_archivo.pdf

Cvetkovich, A. (2018). *Un archivo de sentimientos. Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas.* Barcelona: Bellaterra

Deleuze, G. (1987). *Foucault*. Barcelona: Siglo XXI. Recuperado el 15 de marzo 2020 de https://monoskop.org/images/1/18/Deleuze_Gilles_Foucault_ES.pdf

Egaña, L. (2012). *Metodologías subnormales*. Seminario Gramsci, 13 nov. 2012. Barcelona: La Capella. Recuperado el 25 de octubre 2017 de https://www.bibliotecafragmentada.org/wp-content/uploads/2012/12/EGANA_Lucia_Metodologias-subnormales.pdf

GENDERHACKER (2016). *Transbutch. Luchas fronterizas de género entre el arte y la política.* (Tesis doctoral). Doctorado en Estudios Avanzados en Investigaciones Artísticas. Departamento de Artes Visuales y Diseño. Universitat de Barcelona (UB). Recuperado el 15 de marzo 2020 de http://hdl.handle.net/2445/97243

Halberstam, J. (2004). La mirada transgenérica. En *Lectora. Revista de Dones i Textualitat,* no. 10. M. Torras (Trad.). Barcelona: Universitat de Barcelona, 49-69. Recuperado el 15 de marzo 2020 de http://www.raco.cat/index.php/Lectora/article/download/205476/284657

Halberstam, J. (2008). *Masculinidad femenina*. Barcelona, Madrid: Egales. Recuperado el 15 de marzo 2020 de https://static1.squarespace.com/static/58ed4773d482e9c96b524401/t/5d3b8ff7fc54270001b1d4aa/1564184692097/Judith+Halberstam+-+Masculinidad+femenina.pdf

Haraway, D. (1995). Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial. En *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza.* Madrid: Cátedra, Cáp. 7, 313-346. Recuperado el 15 de marzo de 2020 https://books.google.es/books?id=pZOpd-teo1YC

Rocha, S. (2019). *Algunas cosas oscuras y peligrosas. El libro de la máscara y los enmascarados*. Madrid: Editorial La Felguera

Nelson, M. (2016). *Los Argonautas*. Madrid: Editorial Tres Puntos

Platero, R. L. (2015). ¿Es el análisis interseccional una metodología feminista y *queer*?. En *Otras formas de (re)conocer. Reflexiones, herramientas y aplicaciones de la investigación feminista*. Bilbao, Vitoria, Donostia: UPV/EHU. Recuperado el 25 de octubre 2017 de http://publicaciones.hegoa.ehu.es/assets/pdfs/329/Otras_formas_de_reconocer.pdf?1429005444

Vila, F. (1995). queERPOS que mutan. En *Hartza*. Recuperado el 15 de marzo 2020 de http://www.hartza.com/MUTAR.html

El Plantoceno

Paula Bruna
Doctoranda en la Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona. Artista residente en Hangar, Centro de Producción e Investigación en Artes Visuales

Resumen: Abordar la crisis ecológica requiere un cuestionamiento del antropocentrismo desde el cual entendemos el mundo y nos relacionamos con el entorno. En esta premisa se basa mi investigación artística *El Plantoceno*, un relato sobre los conflictos del Antropoceno desde el punto de vista de los seres vivos no humanos, que alimenta a (y se alimenta de) una práctica artística procesual-instalativa, que hace de mediadora en la aproximación a subjetividades no humanas.

La presentación de *El Plantoceno* tuvo carácter performativo, y en ella utilicé una mezcla de tecnologías (analógicas y digitales) y lenguajes (verbal, corporal y visual) en alusión a la necesidad de aproximarse al conocimiento de los sistemas ecológicos y su complejidad desde diversos puntos de vista.

Resum: Abordar la crisi ecològica requereix un qüestionament de l'antropocentrisme des del qual entenem el món i ens relacionem amb l'entorn. En aquesta premissa es basa la meva investigació artística *El Plantocè*, un relat sobre els conflictes de l'Antropocè des del punt de vista dels éssers vius no humans, que alimenta (i s'alimenta de) una pràctica artística processual-instal·lativa, que fa de mediadora en l'aproximació a subjectivitats no humanes.

La presentació de *El Plantocè* va tenir un caràcter performatiu, i hi vaig utilitzar una barreja de tecnologies (analògiques i digitals) i llenguatges (verbal, corporal i visual) en al·lusió a la necessitat d'aproximar-se a la comprensió dels sistemes ecològics i la seva complexitat des de diversos punts de vista.

Abstract: Facing the ecological crisis requires a questioning of the anthropocentrism from which we understand the world and interact with the environment. This is the premise my artistic research *The Plantocene*

is based on. It is a story about the conflicts of the Anthropocene from the point of view of non-human living beings, which feeds (and feeds on) a processual-installative artistic practice that acts as a mediator in the approach to non-human subjectivities.

The presentation of *The Plantocene* was performative. I used a mixture of technologies (analog and digital) and languages (verbal, body and visual) in allusion to the need to approach the understanding of ecological systems and their complexity from various points of view.

PALABRAS CLAVE: antropoceno, ecología política, ecognosis, arte contemporáneo, investigación artística, plantoceno.

El Plantoceno

Contextualización

El modelo económico y social actual deriva hacia una crisis ecológica global (cambio climático, pérdida de la biodiversidad, agotamiento de los recursos, contaminación…) cuyo final previsible es el colapso. Se hace necesario un cambio de modelo que se adapte al contexto ecológico (Martínez-Alier & Roca Jusment, 2013). El tránsito de un modelo a otro es seguramente el gran reto al que la sociedad actual se enfrenta.

Pero este reto no es nuevo. Hace ya casi 50 años de las advertencias del Club de Roma (Meadows, 1972) en cuanto a la insostenibilidad de nuestro sistema socioeconómico y de sus consecuencias biofísicas. Desde entonces, no se ha producido ningún cambio significativo en el modelo y los conflictos ecológicos se han agravado. Así, pese al conocimiento del problema, la confrontación del conflicto de manera parcelada en las diferentes disciplinas y subyugada al marco socioeconómico establecido nos estanca en una concepción institucional de sostenibilidad que no permite avances significativos (Bruna & Viladomiu, 2018).

Según Guattari (2000), la verdadera respuesta a la crisis ecológica reclama un cambio fundamental en la subjetividad humana, tanto individual como colectiva; un cambio profundo en la manera de habitar y relacionarnos con nuestro entorno que implica, no solo salir del capitalismo, sino también del excepcionalismo y el supremacismo de nuestra especie, y en definitiva del antropocentrismo que impregna todas las disciplinas (Haraway, 2016). Así, salir del antropocentrismo y aproximarse a lo no humano deviene la única vía para la coexistencia (Haraway, 2016). En la misma línea, Morton (2016) argumenta que, para

adentrarnos en la ecognosis, o consciencia ecológica, debemos ser conscientes de la existencia de otras temporalidades, otras escalas espaciales, y otros protagonistas.

Planteamiento de la investigación

En este contexto se enmarca mi investigación artística, *El Plantoceno*, una aproximación a subjetividades no humanas que surge como contraposición al excesivo antropocentrismo con el que entendemos el mundo y nos relacionamos con nuestro entorno y el resto de seres vivos. *El Plantoceno* plantea explorar el mundo desde puntos de vista no humanos y acercarse a nuevas perspectivas que nos permitan reformular maneras posibles de coexistencia.

Planteada la investigación, la primera cuestión que surge es si es posible adentrarnos en subjetividades no humanas desde nuestra condición de humanos. En este sentido, las teorías filosóficas del realismo especulativo abren una puerta a este reto al admitir la existencia de una realidad más allá de lo que nos es accesible a los humanos. Según estas teorías, existe un mundo para-humano al cual no podemos acceder debido a nuestras limitaciones naturales como humanos, pero podemos aproximarnos a él mediante la especulación (Brassier et al., 2007). Así, en mi investigación de *El Plantoceno* utilizo la combinación de arte, ficción y ciencia como metodología para explorar el mundo para-humano, de manera que las prácticas artísticas y especulativas se entremezclan con las metodologías y conceptos científicos y el pensamiento ecológico y filosófico acerca de nuestro papel en el complejo sistema ecológico donde vivimos.

La era del Plantoceno

La investigación del *Plantoceno* se inicia con la construcción de un relato sobre los conflictos del Antropoceno explicado desde otro punto de vista, en un ejercicio de concepción ecosistémica más amplia. Se trata de una era geológica ficticia, pero a la vez factible, que se desprende del propio concepto científico de Antropoceno.

El Antropoceno es una era geológica recientemente introducida por la comunidad científica que plantea que el impacto global que está causando la actividad humana es tan grande que modifica el funcionamiento del planeta (por ejemplo, el clima), y sus efectos son visibles a escala geológica (en forma de plásticos, cemento, metales, elementos radiactivos o partículas procedentes de la quema de combustibles fósiles).

Pero la especie humana no es la única que ha modificado el planeta a escala global. Los primeros organismos fotosintetizadores ya lo hicieron al introducir oxígeno en la atmósfera, un cambio radical que hizo posible la vida tal y como la conocemos. Así pues, partiendo de la misma definición científica de Antropoceno, surge el Plantoceno, una era geológica que plantea que el impacto global que causa la actividad fotosintética es tan grande que ha modificado el funcionamiento del planeta (desde la composición atmosférica o el clima hasta el ciclo del agua), y sus efectos son visibles a escala geológica (en forma de madera, piel, huesos, las diferentes formas de vida, incluida la nuestra, o los combustibles fósiles en los cuales se basa nuestra manera de vivir). Y es que si existe un Antropoceno, ¿por qué no un Plantoceno?

Bajo esta premisa, el proyecto del Plantoceno establece un punto de vista en el que nuestra hegemonía como especie superior y dominante, tanto como creadores como destructores, se ve cuestionada y relegada a un papel de reparto. Nos autodenominamos el Antropoceno, pero la verdad es que solo existe el Antropoceno porque existe el Plantoceno; y al revés no sucede.

Así, aproximarse a la era del Plantoceno es emprender un viaje hacia fuera del antropocentrismo, más allá de nuestro protagonismo en la concepción del mundo. Un viaje que emprendí con la práctica artística como vehículo de expedición y mediador de las subjetividades no humanas.

Aproximarse a realidades no humanas mediante la práctica artística

Mi aproximación formal al Plantoceno comenzó con una investigación acerca de la confrontación entre el reino vegetal y la sociedad humana por la ocupación del territorio. Así surgió el proyecto de *La Reconquista* (2017), una serie de dibujos realizados a partir de fotografías aéreas que recoge el avance del bosque en los alrededores de Farrera (un pueblo del pirineo catalán situado en la comarca del Pallars Sobirà) desde 1949 hasta 2015. Allí, como en muchas zonas temperadas del planeta, el bosque está reocupando antiguos cultivos que quedaron abandonados debido a la terciarización de la economía y al consumo globalizado y deslocalizado. Sin la constante acción antrópica que mantengan los territorios ocupados, las tropas del Plantoceno avanzan firmemente reconquistando los antiguos territorios perdidos por el cultivo y el pastoreo.

Mi empeño en colocar el punto de vista fuera de lo humano me llevó a incluir organismos vivos en las obras. Esto supuso un cambio significativo en mi práctica artística, pues requiere adaptarme a los tiempos y necesidades de las plantas. Así surgieron obras como *El mundo sumergido* (2018), una serie de pequeñas piezas escultóricas en las que se confrontan objetos relevantes para nuestra sociedad (relacionados con la cultura, tecnología, etc.) con las plantas, resultando en escenas postapocalípticas o para-humanas.

Fig. 1: *El mundo sumergido* (Paula Bruna, 2018)

El siguiente paso consistió en ampliar significativamente el tamaño de las obras, decisión que perseguía una triple intención: dar más tiempo y espacio a los procesos orgánicos, incrementar las oportunidades de interacción con los otros co-habitantes no humanos del entorno, y profundizar en el ejercicio de delegar el protagonismo en ellos. Así, en *Procesos del Plantoceno* (2018-actualidad) inicié procesos orgánicos mediante la germinación de semillas, y los acompañé aceptando sus tiempos no antrópicos y las intervenciones por parte de agentes no controlados. En esta manera de proceder se pone de manifiesto la imposibilidad del sometimiento absoluto de la naturaleza; no puedo más que adaptarme, respetar los tiempos, e integrar todas las partes del proceso, asumiendo la muerte de las plantas como una fase más. El resultado fue una serie de paisajes mutantes con esencia post- o para-humana que ponen en cuestión la autoría humana. Además, los

procesos iniciados hicieron un efecto llamada sobre los seres vivos con los que compartía el espacio: hormigas que subían en fila en busca de semillas sin germinar; mariposas que se posaban sobre las hojas; moscas que posaban los huevos en el sustrato fresco; y también humanos que, atraídos como de forma magnética por el manto verde, disfrutaban de la sensación de acariciarlo. Recogí estas interacciones en forma de relatos especulativos como una manera de documentar el proceso desde diferentes puntos de vista.

Fig. 2: *Procesos del Plantoceno* (Paula Bruna, 2018)

El siguiente trabajo, llamado *Dos Vestidos* (2018), es fruto de un fracaso y un acierto en cuanto al concepto del Plantoceno. Fascinada por el poder de las raíces para atravesar las telas, me propuse confeccionar un vestido cosido íntegramente por plantas. El resultado fue exitoso, en el sentido de que las raíces consiguieron penetrar en el tejido y sujetarlo. Pero al ponerme el vestido me di cuenta de que, lejos de colocarme en el lugar de las plantas, estaba utilizando su funcionalidad desde un punto de vista antrópico. De este "fracaso" surgió un segundo vestido plantado sin voluntad funcional ni estética; un vestido "salvaje". El contacto de mi cuerpo con la tela plantada, colonizada por moho y pequeños bichos, fue una experiencia que mutó del asco al disfrute. Si en el primer vestido había convertido las plantas en eficientes costureras, el segundo convirtió mi cuerpo en paisaje, condicionando

mis posturas y mi manera de estar y de pensar(me). *Dos Vestidos* habla de la importancia de la dirección en el acercamiento con el otro: la aproximación hacia el lado de lo antrópico (relacionada con el concepto de servicios ecosistémicos de los no humanos hacia los humanos); o bien la disponibilidad de ir (o incluso ser) más allá de lo humano, a pesar de la incomodidad inicial.

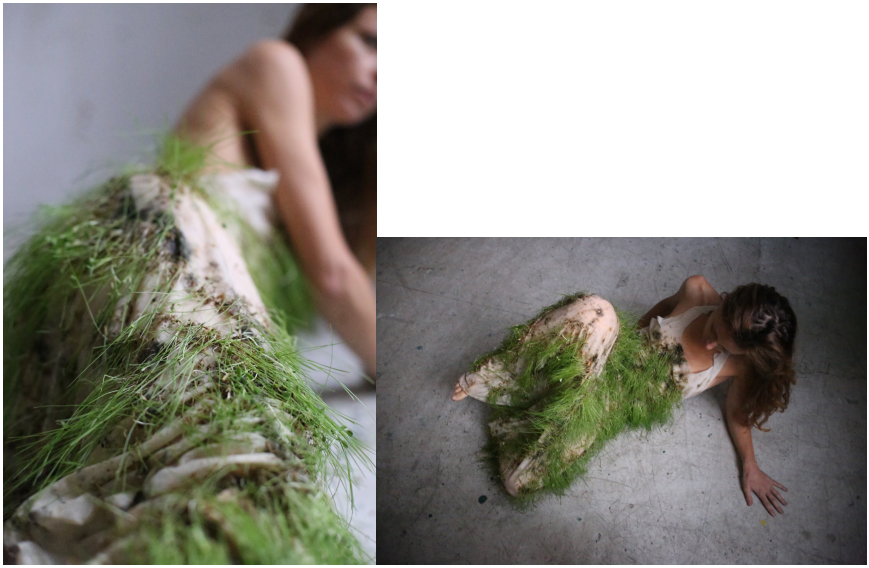


Fig. 3: *Dos Vestidos* (Paula Bruna, 2018). Fotografía de Laura Mir Sanjuán

Quise seguir explorando el viaje hacia la otredad del paisaje mediante la experiencia sensible en un nuevo trabajo al que llamé *Atuendo para devenir paisaje* (2019). Esta vez abrí el proceso de trabajo no solo a plantas y animales, sino también a otras personas, que se unieron a mí en la creación y experimentación del atuendo. Durante meses estuvimos acompañando los procesos orgánicos iniciados en mantas de coco y adaptándonos a sus ritmos. Las telas se transformaron y también transformaron tanto el lugar que las acogía como las personas que las habitamos, y el atuendo permitió colectivizar la experiencia de devenir otra cosa y compartir las emociones sentidas.

De nuevo, los procesos iniciados desvelaron características del lugar y de sus habitantes no humanos difícilmente apreciables a simple vista humana, como el ciclo de vida de los mosquitos que criaron en las

aguas de la manta, las horas de luz directa que entraba por la ventana, los desniveles del suelo de la nave que hacían que las plantas de unas partes de la manta crecieran mejor que las de otras partes, o las grietas por donde se filtraban las goteras. Curiosamente, un equipo de arquitectos con el que nunca llegamos a coincidir se encontraba estudiando la misma nave en donde trabajábamos con el atuendo. Como si ocurriera en dimensiones paralelas, ellos reconocían el edificio de una manera y nosotros, mediante las telas, percibíamos cada grieta, desconchado y protuberancia, de otra. Entendí esta coincidencia con los arquitectos como una metáfora de mi hipótesis inicial sobre la importancia del cambio en el punto de vista en la comprensión del entorno (entendido tanto a pequeña escala, el espacio inmediato que habitamos, como a gran escala, el medio ecológico que nos alberga).

Fig. 4: *Atuendo para devenir paisaje* (Paula Bruna, 2019).

Conclusiones de El Plantoceno

Para concluir, en mi investigación artística abordo el cambio de subjetividad que requiere la ecología política mediante el ejercicio imposible de ponerme en un punto de vista no humano. Esa imposibilidad es superada gracias a la combinación de ciencia, ficción y arte. Por un lado, la ficción dotada de una base científica permite transgredir la realidad humana de una manera creíble. Por el otro, la práctica artística permite experimentar esa realidad alternativa como posible.

De esta manera surge el relato del Plantoceno, una reinterpretación del pasado desde un punto de vista no antropocéntrico; una reescritura de la historia que, como tal, tiene potencial transformador en el presente y por tanto también en el futuro (Gunkel et al, 2017). Lo que el Plantoceno desvela es que existen otras historias, a la vez que la nuestra del

Antropoceno, en las cuales no somos protagonistas. Para poder aproximarse a ellas, dada nuestra condición de humanos antropocéntricos, necesitamos de un vehículo que nos acerque y un mediador que facilite su interpretación. Así es como concibo mi práctica artística, como un facilitador entre el mundo humano al que estamos acostumbrados y esos mundos que se ocultan tras la hegemonía de lo antrópico. En ella, intento abandonar el control y abrir los procesos a otros seres, elevar sus historias por encima de las humanas, eliminar la necesidad de buscar un sentido antrópico o una utilidad, adaptarme al otro no humano y percibir el entorno a través de ellos.

El resultado ha sido diverso, desde obras mutantes con un fuerte carácter procesual que llegan a desafiar los formatos expositivos tradicionales, hasta un recopilatorio de las historias de los no humanos que interaccionan con ellas (en *Procesos del Plantoceno*), pasando por experiencias de transformación de humanos en entidades paisajísticas multiespecie (en los trabajos *Dos vestidos* y *Atuendo para devenir paisaje*) y una afectación en la manera de comprender el entorno y los seres con quienes lo cohabitamos. El acompañamiento y el sometimiento a la naturaleza de los procesos ha sido clave para llegar a tales experiencias.

Formato de presentación de la ponencia

Dado que el Plantoceno se sustenta en un relato especulado, conduje la presentación también en forma de relato, apoyado en imágenes variadas. Se trata de una historia hilvanada que se inicia con el contexto actual de crisis ecológica para recorrer después la investigación artística del Plantoceno.

La presentación de El Plantoceno fue en realidad un acto performativo, cuya puesta en escena respondía al propio relato. Mientras presentaba las imágenes en papel sobre una superficie negra, una cámara en vertical recogía el encuadre de mis manos sobre la mesa y lo proyectaba en una gran pantalla central. Allí, mis manos a tamaño enorme se movían hipnóticamente mientras mostraban las imágenes y mi voz de fondo narraba el relato. Voz, manos e imágenes; tres tipos de lenguajes (verbal, corporal y visual) que se complementaban para formar el relato. La combinación del formato analógico con el tecnológico y el uso de múltiples lenguajes se corresponde con mi manera de aproximarme a la comprensión de los sistemas ecológicos y su complejidad desde diferentes disciplinas y puntos de vista.

Fig. 5: Instante durante la presentación de la investigación. Fotografía de Martí Ruids.

Referencias:

Brassier, R., Grant, I. H., Harman, G., & Meillassoux, Q. (2007). Speculative Realism. En *Collapse III*: 306-449

Bruna, P. (2019). Historias de los no humanos. La especulación artística como recurso para aproximarse a otras realidades. *Ecología Política*, 57

Bruna, P., & Viladomiu, A. (2018). Arte y Sostenibilidad. Respuestas Artísticas ante el Colapso. *Barcelona Investigación Arte Creación*, 6 (2), 174-211

Guattari, F. (2000). *The Three Ecologies*. Londres y New Brunswick, NJ: Athlone Press

Gunkel, H., Hameed, A., & O'Sullivan, S. D. (eds.) (2017). *Futures and Fictions*. Londres: Repeater

Haraway, D. J. (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene.* Durham y Londres: Duke University Press

Martínez Alier, J., & Roca Jusment, J. (2013). *Economía ecológica y política ambiental.* México: Fondo de Cultura Económica

Meadows, D. H. (1972). *Los Límites del crecimiento: informe al Club de Roma sobre el predicamento de la humanidad*. México: Fondo de Cultura Económica

Morton, T. (2016). *Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence*. Nueva York: Columbia University Press

Cunt Clown Show: Feminist Inquiries on the Artistic and Economical Aspects of an Arts-Based Research

Melissa Lima Caminha
ERAM University School (UdG)

Abstract: The scheme of Cunt Clown Show was born during my PhD in Arts and Education, held at the Faculty of Fine Arts, University of Barcelona. It's an arts-based research piece, inspired by my study on women clowns and comic female performers. With this paper, I address my epistemological and methodological approach, rooted in feminist practices of inquiry, and based on feminist and queer arts and theory. But my feminist political gesture goes beyond pointing to conceptual and artistic framework. It also aims to denounce the precariety of conditions that artists-teachers-researchers-mothers are submitted in a cultural and academic field that marginalizes women, especially mothers, through its capitalist and patriarcal logics of production. Cunt Clown Show is a loud cry to explode this system, proposing monstrous modes of being in between arts, education, research and motherhood.

Keywords: arts-based research, feminist art, queer performance, motherhood, cultural production, feminist economy.

Resum: L'argument de Cony Clown Show va néixer durant el meu doctorat en Arts i Educació, cursat a la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona. És una peça d'investigació basada en les arts, inspirada en el meu estudi sobre dones pallasses i artistes còmiques. Amb aquest article, abordo el meu enfocament epistemològic i metodològic, arrelat en les pràctiques feministes de recerca i basat en les arts, així com en l'art i la teoria feminista i queer. Però el meu gest polític feminista va més enllà d'assenyalar un marc conceptual i artístic. El meu gest polític també té com a objectiu denunciar la precarietat de les condicions a les quals estan sotmeses les artistes-educadores-investigadores-mares, dins un camp cultural i acadèmic que margina les

dones, especialment les mares, a través de la seva lògica de producció capitalista i patriarcal. Cony Clown Show és un gran crit per explotar aquest sistema, proposant maneres monstroses d'existir en les arts, l'educació, la investigació i la maternitat.

Paraules clau: recerca basada en les arts, art feminista, performance queer, maternitat, producció cultural, economia feminista.

Resumen: El argumento de Xoxo Clown Show nació durante mi doctorado en Artes y Educación, realizado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. Es una pieza de investigación basada en las artes, inspirada en mi estudio sobre mujeres payasas y artistas cómicas. Con este artículo, abordo mi enfoque epistemológico y metodológico, enraizado en las prácticas feministas de investigación, así como en el arte y la performance queer. Pero mi gesto político feminista va más allá de señalar un marco conceptual y artístico. Mi gesto político también tiene como objetivo denunciar la precariedad de las condiciones a las cuales están sometidas las artistas-educadoras-investigadoras-madres dentro de un campo cultural y académico que margina a las mujeres, especialmente a las madres, a través de su lógica de producción capitalista y patriarcal. Xoxo Clown Show es un grito “histérico” para explotar este sistema, proponiendo modos monstruosos de existir en las artes, educación, investigación y maternidad.

Palabras clave: investigación basada en las artes, arte feminista, performance queer, maternidad, producción cultural, economia feminista.

Cunt Clown Show: Feminist Inquiries on the Artistic and Economical Aspects of an Arts-Based Research

Cunt Clown Show tells a story of a female clown, Lavandinha, who marries herself and goes on a science fiction honeymoon trip, experiencing futurist adventures and adopting posthumans bodies. In her journey, Lavandinha meets and/or transforms herself into different personas: a bee, an angel, Old Dick Donald, a terrorist clown and Drag King Delicious Melicious. Her story deals with death, life, sensuality, orgasms, anger, fear, pleasure, love and care. Back home, she finds herself pregnant of a monstrous hybrid hermaphrodite transpecies being. The show ends with Lavandinha giving birth to BeeBaby, a fantastic childbirth ritual plenty of purpurine, confetti, tears, placenta, earth, menstruation and a baby-mom symbiotic lullaby song.

Inspired by feminist-queer artists and theories[1], the show foster alliances between different artistic practices, like clownery, buffonery and dragging, in visual and performing arts. The female clown goes beyond the "clown world", to establish contacts with other material bodies and virtual realities, inquiring about femininities, masculinities, sexualities, motherhood, patriarchy, capitalism, transpecies relations, adultcentrism, anthropocentrism and posthumanism.

This visual and performative paper briefly presents the Cunt Clown Show in its conceptual, methodological and epistemological approach, as an arts-based research piece. But it also exposes the material conditions of being a cunt-mother-artist-educator-researcher managing to sustain and produce her artistic practice while caring, teaching and researching. For this, I present some four images of the show[2], which I have been recycling as small performance pieces in conferences and congress about arts-based research. Side by side of this poetic frame of my beautiful magic-bloody-monstruous-smelly-cunt-flower, I present some ordinary power point slides, with topics related to the capitalist and patriarcal modes of production of the actual neoliberal university and cultural industries paradigm. This visual-performative paper consists of a research in progess about the precarious conditions of artists-educators-researchers-mothers that have to do malabars to survive in a hostile environment that does not value nor pay caring and domestic work.

Feminist contributions help to inquire about artifacts that are constantly being recycled, performed in different formats, and most of the time, produced in precarious ways, inside a capitalist logic of auto-exploitation and alternative intents to draw escape surviving lines. Besides working with posthuman and monstrous concepts and materials, I hope to contribute to an eco-queer-feminist and holistic approach to arts-based-research and cultural production. It means to go beyond issues of academic and artistic validity on intellectual rigor and creative excellence. Cunt Clown Show cries for a non-capitalist way of producing art and knowledge, in a feminist ECOnomy of collaboration, caring, conciliation, corresponsability and love. It aims to bring to debate slow paces, slow culture and economic degrowth both in culture and academic spheres.

---

[1] All references of this visual-performative paper are just at the end of document.

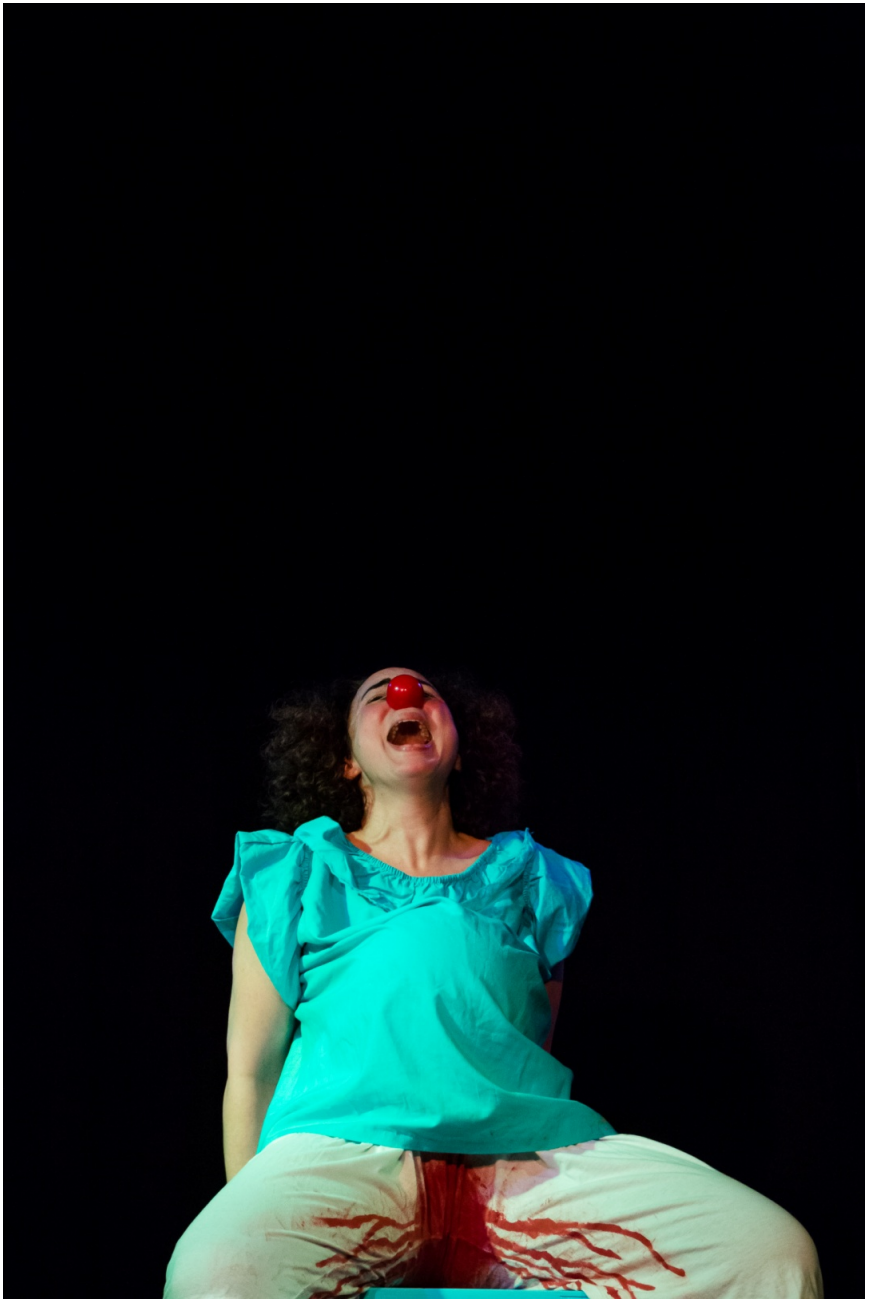
[2] All photos presented in this paper are from the oficial international premiere of the Cunt Clown Show, which took place on January 31st, 2020, at *Sala Almazen,* in Barcelona, Spain. All photos by photographer Adriana Pimentel.

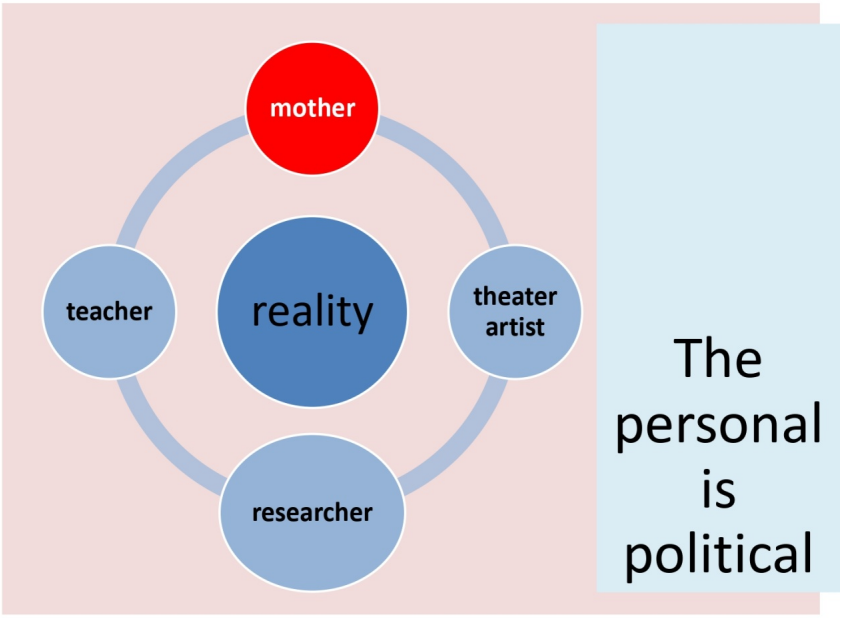
MOTHERS ARE SACRED BEINGS

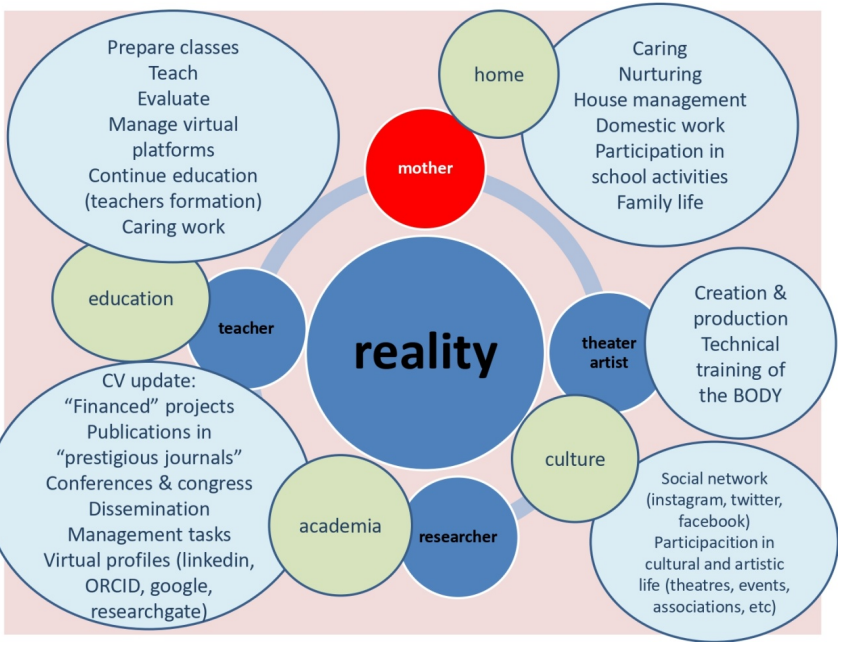
REPRODUCTIVE, DOMESTIC AND CARING WORK
SUSTAIN ALL ECONOMIES

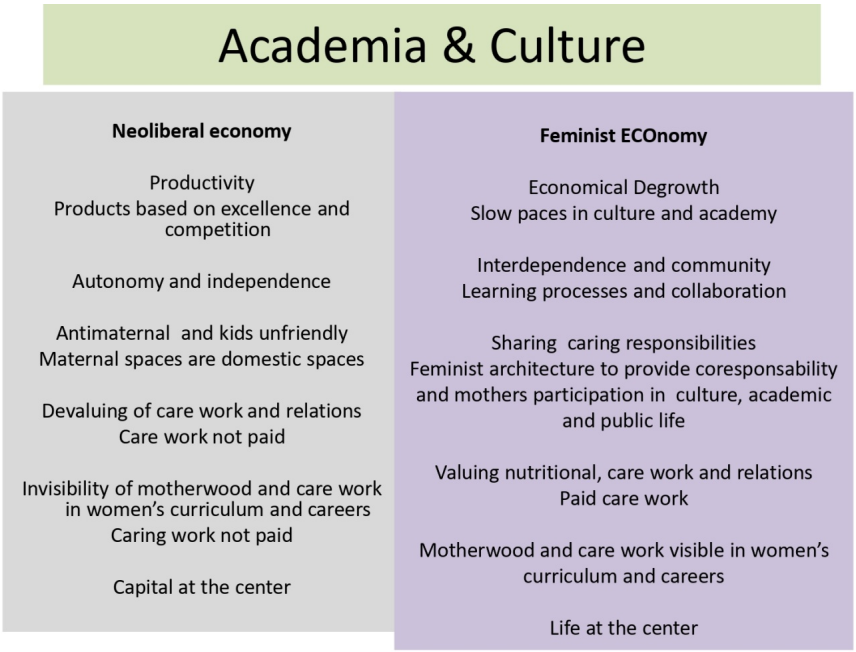
IF WOMEN STOP, THE WORLD WILL STOP

WE ARE THE PILARS OF ALL SOCIETIES AND SYSTEMS




mother
teacher
reality
theater artist
researcher
The personal is political


Prepare classes
Teach
Evaluate
Manage virtual platforms
Continue education (teachers formation)
Caring work
home
Caring
Nurturing
House management
Domestic work
Participation in school activities
Family life
mother
education
teacher
reality
theater artist
Creation & production
Technical training of the BODY
CV update:
"Financed" projects
Publications in "prestigious journals"
Conferences & congress
Dissemination
Management tasks
Virtual profiles (linkedin, ORCID, google, researchgate)
culture
academia
researcher
Social network (instagram, twitter, facebook)
Participacition in cultural and artistic life (theatres, events, associations, etc)



References:

Alonso-Sanz, A. (2016). Conciliación de la vida estudiantil, familia laboral de una madre universitaria. In *Revista de Antropología Experimental* nº 16, 223-236

Balza, I. (2012). Crítica queer y sujetos (monstruosos) del postfeminismo. In *Arte, educación y cultura: Aportaciones desde la periferia.* Jaén: COLBAA

Braidotti, R. (2013). *The Posthuman.* Cambridge: Polity Press

Butler, J. (2011). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad.* Barcelona: Paidós

Caminha, M. L. (2019). La payasa monstruo: Nuevas figuraciones y clown tactos para deshacer lo humano en la comicidad. In *Telón de Fondo. Revista de Teoría e Crítica Teatral*, no. 30, 1-17. Retrieved from http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/7242

Caminha, M. L., & Vidiella, J. (2019). Payasas y Xoxo Clown Show: Marcos teóricos, metodológicos y epistemológicos de una investigación social y artistic. In *Artnodes*, no. 23, 96-103. Retrieved from http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i23.3244

Castell, D. V. (25/11/2019). Què hi fem encara a la universitat? Contra la burocràcia tecnolàtrica i la rendibilitat productivista a les facultats. *Núvol.* Retrieved from https://www.nuvol.com/llengua/que-hi-fem-encara-a-la-universitat-68823

Cheek, J. (2000). An untold story? Doing funded qualitative research. In N. K. Denzin & Y. Lincoln (Eds.), *Handbook of Qualitative Research* (2nd ed., 401-420). Thousand Oaks, CA: Sage

Gergen, K. J., & Gergen, M. (2018). The performative movement in social sciences. In P. Leavy (2018). *Handbook of Arts-Based Research* (pp. 54-67). New York: Guilford Press

Gray, R., & Cole, A. L. (2008). Money Worries: Tackling the Challenges of Funding Arts-Related Research. In J. G. Knowles & Cole, A. L.. *Handbook of the Arts in Qualitative Research: Perspectives, Methodologies, Examples, and Issues* (pp. 503-510). London: SAGE Publication

Grimshaw, D., & Rubery, J. (2015). The motherhood pay gap: a review of the issues, theory and international evidence. *Conditions of Work and Employment Series*, 57, 1-65. Geneva: ILO

Halberstam, J. (1998). *Female Masculinity.* London: Duke University Press

Haraway, D. (1995). *Ciencia, ciborgs y mujeres: La reinvención de la naturaleza*. Valencia: Universidad de Valencia

hooks, b. (1982). *Ain't I A Woman?* London: Pluto Press

Kristeva, J. (1980). *Poderes de la perversión.* México: Siglo XXI

Leavy, P. (2009). *Method Meets Art: Arts-Based Research Practice*. New York: The Guilford Press

Orozo, A.P. (2019). *Subversión feminista de la economia. Aportes para un debate sobre el conflicto capital-vida*. Madrid: Traficantes de Sueños

Preciado, B. (2003). Multitudes queer: Notas para una política de los anormales. *Revista Multitudes,* 12, 157-166

Rodrigo, J. (2014). *¿Es Posible una Economía Feminista de la Cultura?* Retrieved from https://nativa.cat/2014/11/es-posible-una-economia-feminista-de-la-cultura/

Rowan, J. (2010). *Emprendizajes en cultura. Discursos, instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural.* Madrid: Traficantes de Sueños

Thomson, R. G. (Ed.) (1996). *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body.* New York: New York University Press

Sessió 10

Parlando rubato: La creación de una interpretación de las obras para piano de George Enescu en base al dialecto moldavo presente en la música popular rumana de tradición oral

Andra Carstea
Universidade de Aveiro, INET-MD

Resumen: La diversidad rítmica acompañada de las alturas indefinidas que presentan las canciones de la música popular rumana de tradición oral, hace de la representación de las duraciones y las alturas de los sonidos sea, sobre el papel, un complejo procedimiento. Si tenemos en cuenta este factor a la hora de reinterpretar las partituras de George Enescu, la interpretación puede cambiar sustancialmente, permitiéndonos tomar distancia de una interpretación estrictamente metronómica, a los ritmos que puedan ser generados por la voz hablada. El presente artículo ilustra el marco en el cual se inserta una investigación artística cuyo objetivo es la creación de mi estilo interpretativo de las obras para piano de George Enescu, fundamentado en tres elementos principales: el resurgir del dialecto moldavo, la música popular rumana de tradición oral y el estilo interpretativo de George Enescu.

Resum: La diversitat rítmica acompanyada de les altures indefinides que presenten les cançons de la música popular romanesa de tradició oral fa que la representació de les durades i les altures dels sons sigui, sobre el paper, un complex procediment. Si tenim en compte aquest factor a l'hora de reinterpretar les partitures de George Enescu, la interpretació pot canviar substancialment i permetre'ns prendre distància d'una interpretació estrictament metronòmica, als ritmes que puguin ser generats per la veu parlada. Aquest article il·lustra el marc en el qual s'insereix una investigació artística l'objectiu de la qual és la creació del

meu estil interpretatiu de les obres per a piano de George Enescu, fonamentat en tres elements principals: la renaixença del dialecte moldau, la música popular romanesa de tradició oral i l'estil interpretatiu de George Enescu.

Abstract: The rhythmic diversity accompanied by indefinite pitches, as seen in Romanian popular music from the oral tradition, makes the representation of the length and pitch of sounds on paper a complex procedure. If we keep this factor in mind when performing the scores of George Enescu, the performance itself could change substantially, allowing us to distance ourselves from their strictly metronomic delivery, accentuating rhythms that could be created by the human voice. This article illustrates the framework within which an example of artistic research could be placed, with the goal of creating my own performing style for the George Enescu piano works, as grounded on three main aspects: the resurgence of the Moldavian dialect; Romanian popular music from the oral tradition; and the performing style of George Enescu.

Palabras clave: música popular rumana, sistemas rítmicos, giusto silábico, parlando rubato, George Enescu, voz moldava, estilo interpretativo.

Parlando rubato: La creación de una interpretación de las obras para piano de George Enescu en base al dialecto moldavo presente en la música popular rumana de tradición oral

George Enescu nace en Liveni, un pueblo de la zona Moldava de Rumanía, territorio geográfico en el que predominan algunos particulares aspectos de pronunciación, diferentes al rumano académico, como es el caso de la palatalización de algunas sílabas o la manera de ablandar ciertas vocales (Guia, 2014a), en las que es posible entrever la existencia de tres tipos de acento: de intensidad, de entonación y de duración (Dîrul, 2001). Analizando fragmentos de voz hablada (Soare, 2005a) es posible observar que no solo aparece el acento de intensidad, que sería el más corriente en rumano, sino que viene acompañado, en esta voz moldava, por la ascensión del tono de la voz y la longitud de algunas vocales. Este dialecto cobra aún más importancia cuando Alexandru Cosmovici, citado por la locutora Mihaela Soare, comenta sobre Enescu que contaba "el hilo de sus

recuerdos en una lengua moldava melodiosamente acentuada"[1], enfatizando la idea de que aun habiendo vivido en otros países, él seguía conservando esas características fonéticas propias del moldavo.

En la música popular rumana el aspecto fundamental es que los sistemas rítmicos surgen del habla, ya que aparecen elementos en zonas limítrofes entre el habla y el canto. Sistemas como el giusto silábico, el parlando rubato y también el ritmo de los niños han sido estudiados en períodos cronológicamente diferentes por Brăiloiu (2009), Bartók (1981), Comişel (1967) y Oprea (1998, 2001, 2002). Además de ver estos sistemas rítmicos como sistemas más regulares o menos, en cuanto a una semejanza que puedan presentar frente al sistema divisorio utilizado en la música occidental, la proporción métrica que estos sistemas presentan está constituida por dos figuras temporales con la exclusiva combinación de larga y breve como es el caso del giusto silábico, lo que le confiere un aspecto más regular. El parlando rubato, a diferencia del anterior, es un ritmo más libre, que depende del momento de la interpretación. Además de los aspectos anteriores, si observamos estos sistemas rítmicos desde un comportamiento de pronunciación donde tengamos en cuenta los acentos y las duraciones de las sílabas, las posibilidades se amplían.

Por otro lado, el propio estilo interpretativo de Enescu como intérprete es descrito por Clemensa Firca como libre y caprichoso, ignorando las simetrías y regularidades del pulso (Firca, 2005). Esto se debe a que Enescu mostró mucho interés por cómo interpretaban los músicos de los conjuntos populares (Haralambie, 2015), en concreto cómo Cristache Ciolac interpretaba estas canciones[2], maneras de interpretación que consistía en trinos falsos, glissando sobre una sola cuerda, el portamento sobre un único sonido, scordatura y el vibrato propio del estilo interpretativo popular (Haralambie, 2015).

Cuanto más me adentraba en las especificidades de la interpretación de la música de Enescu, cada vez era más consciente de la importancia que él daba a los tenutos, ya que aparecen con mucha asiduidad en sus obras, sobre todo en sitios que podrían relacionarse con una línea melódica que podría corresponder al

---

[1] George Enescu în lumea muzicii si în familie, Alexandru Cosmovici, citado por Mihaela Soare en el min 19:26, programa de radio: Amintiri despre George Enescu, Arhiva Radio România (Soare, 2005b)

[2] "acestea erau marafeturile noastre lautaresti" (Haralambie, 2015)

canto. Parece ser que la existencia del tenuto venía combinado con las ligaduras que podrían aparecer por encima de los tenutos como abrazándolos o por fuera, en sentido inverso, como muestra el siguiente ejemplo, significando el primero un sonido porté y el otro louré.

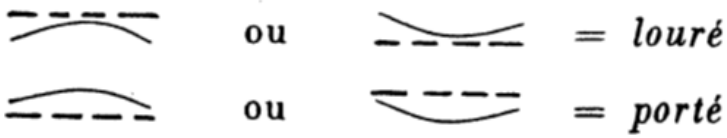


Fig. 1: Diferencias de notación entre el louré y el porté

La existencia del louré en la interpretación de Enescu cobra mucha importancia teniendo en cuenta que "la articulación de las notas agrupadas bajo la misma ligadura, redondea la vida de cada nota y lleva a una gran expresividad, acercándose a las inflexiones del lenguaje humano"[3] (Cophignon, 2009, 103).

La importancia del habla en la música de Enescu no se aprecia solo mediante ese factor de notación, sino que cobra aún más sentido teniendo en cuenta que en sus partituras vocales, Enescu no ha puesto todas las indicaciones de tiempo, ya que deja la iniciativa a los cantantes. No tiene importancia si cantan un poco al lado en los sitios rápidos, a condición de que la dicción esté (Corn, 1998).

Resulta que en 1910 Enescu ve en escena al actor francés Mounet-Sully en *Edipo Rey* de Sófocles y queda tan marcado por el modo de pronunciación de este actor, que esa misma noche decide componer una ópera basada en el título homónimo. La voz de Mounet-Sully es descrita por Enescu como "aquella voz sonora y flexible que lanzaba las frases como si las estuviera cantando, y los versos como si fueran

[3] "Un alt detaliu original este louré-ul, caruia maestrul îi acorda o importanţă deosebită. Mod specific de atac si accentuare, acesta implica 'articularea notelor plasate sub acelaşi legato, ceea ce rotunjeste viaţa fiecarei note si duce la o mare expresivitate, apropiindu-se de inflexiunile limbajului omenesc.'". (Cophignon, 2009, 103)

una melodía" (Gavoty, 2005, 255)[4]. Es interesante hacer un paralelismo entre la manera de alargar las vocales y la clara pronunciación de las consonantes con la voz de Maria Serman, una coetánea de Enescu, que parece tener un modo muy semejante de hablar. Conocemos en detalle la voz de Maria Serman gracias a la entrevista de la Radio România Cultural realizada por la locutora Mihaela Soare (2005a). El siguiente ejemplo surge con el análisis de la voz de Maria Serman, siendo posible observar que la sílaba más larga coincide con la ascensión del tono visible en la notación de abajo, además de ser la vocal tónica.

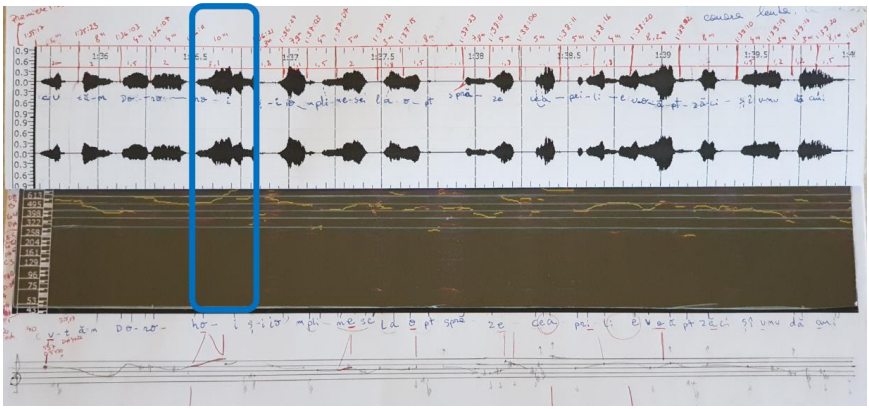


Fig. 2: Longitud, intensidad y ascensión del tono de voz en una sílaba

Este gráfico es una muestra de cómo combinan los tres tipos de acento: de intensidad, de entonación y de duración (Dîrul, 2001), que junto con la palatalización de algunas consonantes y el ablandamiento de ciertas vocales (Guia, 2014a) generan unos ritmos muy diferentes en comparación con el rumano académico, diferencias que es posible observar en el cuadro abajo expuesto[5].

[4] En este enlace es posible escuchar una grabación de la voz de Mounet-Sully: https://www.youtube.com/watch?v=LkcFWN9fgRY

[5] Estos ejemplos están realizados mediante una recopilación y adaptación al castellano realizada por la autora en base al libro de Al. Rosetti (1964).

consonante	moldavo	rumano academico	ritmo	voz moldava	ritmo
P	pḱ, ḱ	copil		copḱíl	
		s-a apropiat		s-o apropḱii̯ ét	
	pĉ, c	piele		pĉéli	
B	bǵ, ǵ	bine		bǵíni- ǵini	
		albină		albǵínî- alǵinî	
M	mń, ń	miel		mńel- ńel	
		mic		mńic- ńic	
F	ḣ	fierbe		ḣérbi	
		să fie		sî ḣíi̯i	
V	y	vițel		yițắl	
		a venit		o yinít	

Fig. 3: Gráfico de ritmos generados por el habla.

Aunque es Béla Bartók el que formula los primeros principios de organización del sistema rítmico *parlando rubato* (Oprea 2002), tanto Comişel (1967) como Oprea (2002) lo describen como un sistema rítmico libre solo en apariencia, ya que obedece a los patrones rítmicos del habla. Es un sistema rítmico que aparece en canciones individuales y de carácter íntimo como el *bocet* o la *doina*, donde el cantante tiene la libertad de expresarse en el momento de la interpretación, en un momento en el cual la interpretación se confunde con la creación. Debido a estas características de la pronunciación libre, las sílabas pueden ser alargadas o acortadas, es decir, “las duraciones no pueden entenderse en un sentido estricto como las del baile” (Comişel, 1967,142).

En este tipo de canciones, aparece lo que los etnomusicólogos denominan células bicron, basadas en dos figuras temporales, de larga y breve, representadas por una negra y una corchea. Estas células rítmicas recuerdan a los ritmos generados por la pronunciación moldava del cuadro de arriba, células rítmicas muy presentes en las obras de George Enescu.

Un caso concreto de la aplicación a la interpretación de estas modificaciones agógicas influidas por la interpretación rubato y por el habla, lo presenta el recto tono, un elemento fronterizo entre el habla y el canto, en el que se combinan una entonación parecida al habla y la duración de las sílabas acorde con el sistema rítmico *parlando rubato.* Un ejemplo de recto tono lo encontramos en la transcripción realizada por Eugen Petre Sandu de una balada, entendiéndose el recto tono como la entonación sobre el mismo sonido, aplicando diferentes ritmos bastante inciertos, ya que los símbolos ‿ ⁀ representan menor o mayor duración respectivamente.

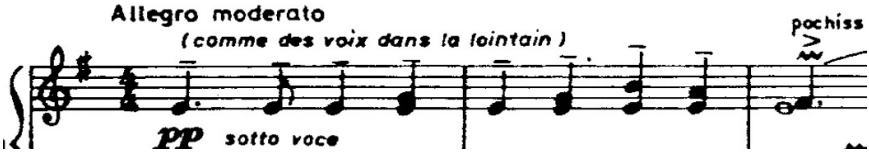


Fig. 4: Recto tono (fragmento). Transcripción de Eugen Petre Sandu (2006, 202)

Este elemento se encuentra en varias de las obras de George Enescu, siendo una de ellas el comienzo de “Voix de la Steppe”, segundo movimiento de las *Pièces Impromptues*.

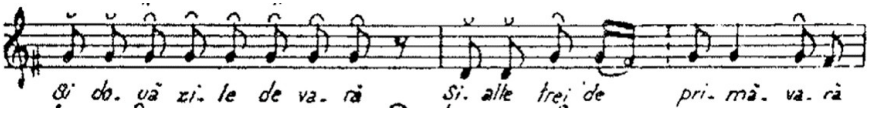


Fig. 5: George Enescu, Pièces Impromptues op.18, II. “Voix de la Steppe”

Es importante recalcar que los elementos de la música popular rumana se reconocen fácilmente en las obras de George Enescu, elementos como el recto tono o el parlando rubato, que no es perceptible solo a nivel de células rítmicas, sino también en las múltiples indicaciones de

senza rigore que aparecen en sus partituras, indicando precisamente la libertad que ofrece al intérprete. Estos factores permiten una relectura de las obras pianísticas de George Enescu, poniendo énfasis en la flexibilidad a la hora de modificar intensidades y duraciones, aplicando mayor énfasis y alargando ligeramente los tenutos o apoyando ligeramente las figuras más largas, aplicando los patrones de la voz hablada a la interpretación.

Referencias:

Bartók, B. (1981). *Musique de la vie: Autobiographie, Lettres et autres écrits*. París: Stock Musique

Brăiloiu, C. (2009). *Problems of Ethnomusicology*. Cambridge: Cambridge University Press

Chiantore, L. (2001). *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza

Comișel, E. (1967). *Folclor musical*. Bucarest: Didactică și Pedagogică

Cophignon, A. (2009). *George Enescu*. Bucarest: Institutul Cultural Român

Corn, G.-M. (2001). Innovations dans l'ast vocal chez Enescu. *George Enescu și muzica secolului al XX-lea. Simpozionul Internațional de Muzicologie "George Enescu" 1998* (pp. 89-98). Bucarest: Muzicală

Cruces, F. et al (2008). *Las culturas musicales*. Madrid: Trotta

Dîrul, A. et al (2001). *Gramatica uzuala a limbii române*. Chisináu, República Moldova: Litera

Enescu plays Enescu- Piano Sonata no.1 in F- Sharp minor, op.24. Recuperado de https://youtu.be/FBVnxFcpClk

Firca, C. L. (2005). *Enescu: Relevanța "Secundarului"*. Bucarest: Institutul Cultural Român

Gavoty, B. (1951). Les Souvenirs de Georges Enesco. Productor: Bernard Gavoty. [entrevista audio]. Recuperado 5 de enero 2017 de https://www.youtube.com/watch?v=Wzc6kMYtEQU

Gavoty, B. (2005). *Les Souvenirs de Georges Enesco, Amintirile lui George Enescu*. Bucarest: Curtea Veche Publishing

Choreographies of *La Bendición 2000*: A Creative Process on the Threshold of Performing Arts and Academic Philosophy

Meritxell Caralt Soto
La Piconera

Àger P. Casanovas
PhD fellow Philosophy Department, UAB

ABSTRACT: *La Bendición 2000* is a solo performance developed by Meritxell Caralt Soto, in collaboration with Àger Pérez Casanovas, during a residency at the Barcelona-based dance studio La Piconera. The work challenges the historical transformations of our need for images, and our need to go beyond those images. These needs manifests themselves in the tension between *idolatry* and *iconoclasm:* idols are adored and subsequently phagocytized by the mass of worshipers. Throughout a series of chapters, the performer explores the loss of Western religious referents and the rise of Pop as the new transversal and absolute iconic universe. The possibility of a new kind of spirituality and idolatry is questioned through the analysis of the figure of Britney Spears.

KEYWORDS: iconoclasm, idolatry, artistic research, performance studies, viewpoints.

RESUMEN: *La Bendición 2000* es un solo desarrollado por Meritxell Caralt Soto, en colaboración con Àger Pérez Casanovas, durante la residencia en el estudio de danza La Piconera (Barcelona). La pieza plantea las transformaciones históricas de nuestra necesidad de imágenes y de ir más allá de estas. Dichas necesidades se manifiestan en la tensión entre *idolatría* e *iconoclastia:* los ídolos son adorados y a continuación fagocitados por la masa de devotos. A través de una serie de capítulos, la performer explora la pérdida de referentes religiosos en Occidente y el ascenso del Pop como nuevo universo icónico transversal y absoluto. La posibilidad de nuevas formas de espiritualidad e idolatría son cuestionadas a través del análisis de la figura de Britney Spears.

PALABRAS CLAVE: iconoclastia, idolatría, investigación artística, estudios escénicos, viewpoints.

RESUM: *La Bendición 2000* es un solo desenvolupat per Meritxell Caralt Soto, amb la col·laboració d'Àger Pérez Casanovas, durant la residència a l'estudi de dansa La Piconera (Barcelona). La peça planteja les transformacions històriques de la nostra necessitat d'imatges i d'anar més enllà de les imatges. Aquestes necessitats es manifesten en la tensió entre *idolatria* i *iconoclàstia:* els ídols són adorats i tot seguit fagocitats per la massa de devots. A través d'una sèrie de capítols, la performer explora la pèrdua de referents religiosos a Occident i l'ascens del Pop com a nou univers icònic transversal i absolut. La possibilitat de noves formes d'espiritualitat i idolatria son qüestionades per mitjà de l'anàlisi de la figura de Britney Spears.

PARAULES CLAU: iconoclàstia, idolatria, recerca artística, estudis escènics, viewpoints.

Choreographies of La Bendición 2000: A Creative Process on the Threshold of Performing Arts and Academic Philosophy

1. Introduction

La Bendición 2000 (Blessed2000) is a solo performance developed by Meritxell Caralt Soto, in collaboration with Àger Pérez Casanovas, during a residency at the Barcelona-based dance studio La Piconera. The work challenges the historical transformations of our need for images, and our need to go beyond those images. These needs manifests themselves in the tension between *idolatry* and *iconoclasm:* idols are adored and subsequently phagocytized by the mass of worshipers. Throughout a series of chapters, the performer explores the loss of Western religious referents and the rise of Pop as the new transversal and absolute iconic universe. The possibility of a new kind of spirituality and idolatry is questioned through the analysis of the figure of Britney Spears.

The embodied staging of the work is an attempt to convey the archaic echoes in our contemporary relations to images, which are explored through the mise-en-scène of the structural analogies between the figure of the pop diva, personalized by Britney Spears, and the golden calf—the dynamics of rise and destruction of the idol is therefore shown in an accelerated way which, as Paul Virilio (1977) puts it, characterizes the logic of speed that structures technological societies.

2. Expanding the horizon: performing philosophy in a non-philosophical way

The creative process behind the *La Bendición 2000* is the result of an artistic research which consisted of a collaborative practice-based procedure that stems from the subversive dialogue between two canonically separated discourses: that of academic philosophy and that of experimental performative arts. While Meritxell Caralt's work is characterized by a desire for self-awareness and a very intimate and first-hand point, it is then developed beyond this individual perspective, and ends up talking about global issues. The solo stemmed from what she calls a "confessional experience", which was projected towards broader horizons by engaging in dialogue with philosophy. We call the form that emerged, as Emoe puts it, a way of "performing philosophy in a non-philosophical way" (Emoe, 2014).

Fig. 1: "Choreographies of La Bendición 2000". ESMUC, Barcelona, 30/11/2019. Photo: Axel Casas

The research field where a common ground to deal with this problem was found was that of iconography, and specifically of religious iconography. Given the broad scope of this field, it enabled us to develop a new method that made possible both research and creation, which were considered one combined simultaneous process of inventive research and reflective creation. The research field of religious iconography was chosen in virtue of the interest on studying pop icons of the 2000s, which ended up being narrowed to Britney Spears as an icon. The choice can be linked to Lipovetsky's concept of hypermodernity (Lipovetsky, 2004), according to which our historical and cultural moment cannot be separated from consumerism and pop culture. Within this atmosphere, the question arises about how our need for an image and our need to go beyond that image (previously incarnated in religious referents) has been transformed today. The study of human structures today must be centered, says Lipovetsky, in pop culture, symptomatic of our times. Three orders of the icon, which comes from Greek *eikon* – _image, were established: the imaginary, the symbolic and the visceral. The imaginary is linked to phantasmal, dreamlike images of the *pop diva*, how the aestheticized staging of the celebrity generates a pornographic and illusionary universe that feeds the collective imaginary resources in pop culture. The symbolic concerns discourse and what the diva represents—what the image stands for. Finally, the visceral is the real that the work wants to uncover —the body, the material organism underlying the pop construction of the celebrity. In what follows, we will try to layout the methodology that emerged from the creative process as a set of three principles and three strategies.

3. Guiding principles

3.1. Principle of Self-Effacement

The first principle is that of self-effacement, as when embarking in a collaborative dynamic, we had to make sure to 'check our ego at the front door'. A lack of pretension was mandatory in order to ensure the loosened medium where something could happen. None of us entered the discussion claiming full authorship or authority—that is, the positions became fluid and exchangeable because we played our roles of creator and scholar from a safe distance.

Fig. 2: “Choreographies of La Bendición 2000”. ESMUC, Barcelona, 30/11/2019. Photo: Axel Casas

Therefore, the principle of self-effacement enabled a kind of sociability as described by Simmel, where sociability is ‘the play-form of association and is related to the content-determined concreteness of association as art is related to reality’ (Simmel, 1949, 255). As a consequence of embracing this self-effaced sociability as one of our regulative principles, the boundaries between play and work were blurred and a form of aesthetic work dynamics where pleasure and productivity only acquired sense when related to one another. Together with the principle of self-effacement, there was an unspoken demand for a sense of tact, of special significance within sociability—a sense which ‘guides the self-regulation of the individual in his personal relations to others where no outer or directly egoistic interests provide regulation’ (Simmel, 1949, 256), and where no external coercions set by pre-determined work dynamics can be established due to the novelty of our kind of interaction. This tact demanded a sensibility towards the other which could only be achieved if the principle of self-effacement was respected, because it was in virtue of the distancing of the ego that a true attitude of listening could be established.

3.2. Principle of Generosity

It is because of this second principle: the principle of generosity, that I'd rather speak of a 'distancing' of the ego instead of 'oblivion'. Together with the attitude of tactful listening, a generous contribution was required from both sides. The hybridation of traditionally distinct disciplines—philosophy and dramaturgy—provided an enrichment of the performance, because its practice-based development in the studio was constantly challenged, examined and refined from the intervention of philosophy's narrative. However, this could only happen because in the working sessions there was a generous exchange—transparency and trust governed the dialogue in such a way that none of us considered that giving away ideas was detrimental, but rather enriching because we were working together towards a common end in virtue of which egoistical interests where temporarily erased—the performative work.

Fig. 3 & 4: "Choreographies of La Bendición 2000". ESMUC, Barcelona, 30/11/2019. Photo: Axel Casas

3.3. Standpoint Principle

Finally, the third principle is a principle of difference and a mostly negative guideline. The standpoint principle established that we were both aware of the distance between our disciplines, and although our dialogues took place in the fault line where both disciplines came into contact, it is worth noting that the discourses were different and that we took into account that most of our research and dialogue will not be explicitly translated into the final work. This means that there was an awareness of an epistemological diversity, of different ways of knowing and different ways of knowledge transference, a shared belief that 'an embodied mise-en-scène was a tool just as powerful to recognize the controversial elements behind our shared imaginary resources as a lecture on Critical Theory'; they were just different ways that could show different sides of the wicked problem of the **icon.** There was an understanding of the diversity of standpoints so that, even when collaboration took place, we could understand how the other's process was down a different path; however, both paths were poured into the work, creating a double layer of significance that could not have emerged if an identity pretension had been set.

4. Creative strategies

4.1. Constellational dialogue

The research field of religious iconography was chosen in virtue of the interest on studying pop icons of the 2000s, which ended up being narrowed to Britney Spears as an icon. The choice can be linked to Lipovetsky's concept of hypermodernity, according to which our historical and cultural moment cannot be separated from consumerism and pop culture. Within this atmosphere, the question arises about how our need for an image and our need to go beyond that image (previously incarnated in religious referents) has been transformed today. The study of human structures today must be centered, says Lipovetsky, in pop culture, symptomatic of our times. Three orders of the icon, which comes from the Greek *eikon* – image, were established: the imaginary, the symbolic and the visceral. The imaginary is linked to phantasmal, dreamlike images of the *pop diva*, how the aestheticized staging of the celebrity generates a pornographic and illusionary universe that feeds the collective imaginary resources in pop culture. The symbolic concerns discourse and what the diva represents—what does the image stand for? —and therefore goes beyond visual images. Finally, the visceral is the real that the work wants to uncover—the body, the material organism

underlying the pop construction of the celebrity. By altering the weight of the different registers, new problems arose out of the icon: was the icon to be a presentation or a representation? Did it stand for something else or was it an immediate body of pleasure? Was it desired as a mediator towards that which it symbolized, or was it desired in itself? But not only as an object and agent of desire, but also as a target of hate: why was it destroyed? What in it triggered violence and an impulse to overturn it? When faced with these questions, we found conceptual and mythological resources in the study of iconoclasm as approached by Hans Belting (1997). The concerns of the performance work found consonances mainly in the problem of religious iconoclasm within the Old Testament, which continued notably in Judaism: first, in the Golden Calf and second, in the story of Moses and Aaron.

4.2. Deconstruction

From the conceptual constellation aforementioned, a process of deconstruction of the icon was performed. To explore how visual referents are elevated to the status of ideal or divinity in times of the collapse of metanarratives of the 20th century, the rites of worship and idolatry phenomena that take place in pop culture were exaggerated and brought down through the technique of *Viewpoints,* developed by Anne Bogart (2001).

The diva's choreographic movements from iconic music videos were decomposed through the alteration of specific aspects: space, shape, time, emotion and movement. The repetitive character of this way of proceeding brings it close to a process of variation (see Goodman, 1897) that builds a system of complex references not only to choreographies of Britney Spears, but to gestures of both pop videoclips and devotional rites of Western religions (on the role of the body position in prayer in Greek Christianity, see Gundry, 1976; and in Western Catholic Christianity, see Bynum, 1991). The exploration of this variables enables an embodied process of distortion towards exaggeration: the topography grows; the shape becomes curvy; the tempo is fastened, and repetition brings the body of the performer to the extreme of exhaustion. This hyperbolic process sheds light on the usually concealed violence underlying the elements and strategies governing the performer's body in Britney's pop music videos: the visceral body is brought to light, and the dreamlike pornographic images are teared apart.

Fig. 5: “Choreographies of La Bendición 2000”. ESMUC, Barcelona, 30/11/2019. Photo: Axel Casas

Discrete gestures grow out of proportion on stage, which becomes a distorting funhouse mirror. This distortion transforms the pop diva into manifold ritual figures that suffer the iconoclastic drive of the worshipers, which is the second *persona* of the performance, who although remaining off-stage makes the event possible. The fear that always accompanies the devotion to the image is overemphasized via the perceptive shock of the fall of the diva that the scenic device makes possible.

4.3. Transmedial translation

The process of deconstruction is in its core a process of translation; it is a way of bringing on stage the controversial elements behind our shared imaginary resources. It is through bodily movement that the problems of the need for an image today and how we fulfil it, the need to go beyond the image, its symbolic burden and the impulse to destroy it in order to surpass it, come into light. Thus the effectiveness of the mis-en-scène when conveying these tensions: the medium of bodily performance seems appropriate here, because it enables us of a new kind of thinking about the image. We reflect on imaginary resources through images, or rather in images—and with a very minimal scenography, we try to unearth the deep structures of our relationships with images by visceral means.

References:

Belting, H. (1997). *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art.* Chicago: University of Chicago Press

Bogart, A. (2001). *A Director Prepares: Seven Essays on Art and Theatre*. London: Routledge

Bynum, C. W. (1991). *Fragmentation and Redemption. Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion.* Cambridge, MA.: Zone Books, MIT Press

Emoe, C. (2014). Performing Philosophy in a Non-Philosophical Way. In H. Slager (Ed.), *Experimental Aesthetics*. Utrecht: Metropolis M Books

Goodman, N. (1987). Variations on Variation—or Picasso Back to Bach. *Acta Philosophica Fennica*, 43

Gundry, R. H. (1976). *Soma in Biblical Theology: with Emphasis on Pauline Anthropology.* Cambridge: Cambridge University Press

Lipovetsky, G. (2004). *Les temps hypermodernes*. Paris: Éditions Grasset

Simmel, G (1949). The Sociology of Sociability. *American Journal of Sociology.* 55 (3), 254-261

Virilio, P. (1977) *Speed and Politics: An Essay on Dromology.* New York. Semiotext(e)

Reptes i potencials de l'escultura sonora participativa

Martí Ruiz i Carulla
Facultat de Belles Arts, Universitat de Barcelona

RESUM: Aquesta comunicació recull les idees fonamentals presentades en el congrés *Indisciplines*, entorn de l'Escultura Sonora Baschet i les línies de treball actuals dutes a terme des de Barcelona. Fonamentalment ens centrem en consideracions respecte de la participació del públic en les exposicions participatives i les possibles polítiques museístiques i educatives que podrien entrar-hi en sinèrgia. Les consideracions respecte de la conservació i el manteniment, i particularment la possibilitat de combinar recerca i divulgació de forma interdisciplinària—art i ciència, música, física, escultura, etc.—, pretenen convidar els assistents a fer-se còmplices d'unes estratègies actives i unes pràctiques consolidades històricament en museus, galeries, festivals i algunes institucions educatives, i a introduir-les definitivament en es nostres respectives institucions universitàries en diversos graus superiors.

RESUMEN: La presente comunicación recoge las ideas fundamentales presentadas en el congreso *Indisciplines*, en torno a la Escultura Sonora Baschet y las líneas de trabajo actuales llevadas a cabo desde Barcelona. Fundamentalmente, nos centramos en consideraciones respecto de la participación del público en las exposiciones participativas y las posibles políticas museísticas y educativas que podrían entrar en sinergia. Las consideraciones respecto de la conservación y el mantenimiento, y particularmente la posibilidad de combinar investigación y divulgación de forma interdisciplinaria—arte y ciencia, música, física, escultura, etc—, pretenden invitar a los

asistentes a hacerse cómplices de unas estrategias activas y unas prácticas consolidadas históricamente en museos, galerías, festivales y algunas instituciones educativas, y a introducirlas definitivamente en nuestras respectivas instituciones universitarias en diversos grados superiores.

ABSTRACT: This communication contains the fundamental ideas presented at the *Indisciplines* congress, related to the Baschet Sound Sculpture and the current lines of work carried out from Barcelona. Essentially, we focus on considerations for public participation in participatory exhibitions and possible museum and educational policies that could go into synergy. Considerations regarding conservation and maintenance, and particularly the possibility of combining research and dissemination in an interdisciplinary way—art and science, music, physics, sculpture, etc—are intended to invite attendees to become involved in active strategies and practices that have been historically consolidated in museums, galleries, festivals and some educational institutions, to definitely introduce them in our respective university institutions.

KEYWORDS: escultura sonora, acústica, participació, inclusió, accessibilitat, divulgació, creativitat.

Reptes i potencials de l'escultura sonora participativa

Aquest document recull les idees principals que vam poder exposar en la nostra participació en el congrés, que va ser en part xerrada i en part proposta d'experiència directa. Havent realitzat una presentació ràpida i relativament informal, us preguem que accepteu aquesta transcripció com una forma intermèdia, entre el guió que havíem preparat, la fluïdesa adaptativa d'una presentació oral i algunes reflexions en les quals voldríem abundar ara que tenim ocasió d'oferir-vos aquesta transcripció, que de fet és re-escriptura.

Llevat dels companys i companyes de la facultat, cap de Departament d'Arts Visuals i Disseny, la degana de la Facultat de Belles Arts, i els col·legues que avui ens acompanyen, quants coneixeu l'obra dels Baschet? Bona part de la nostra tasca és **presentar l'obra Baschet, i desenvolupar-la en una continuïtat actualitzada.** El que voldríem fer en un context com aquest és veure com podem aprofitar el llegat que ens han deixat els germans Baschet, veure com podem apropiar-nos del conjunt de sabers i

pràctiques que incontestablement podríem dur cap on vulguem; no es tracta de continuar fent exactament el que feien ells, sinó de veure què en podem extreure avui en dia.

Sovint em trobo que acabo fent una **reivindicació de la interdisciplinarietat—**suma o multiplicació de vessants musicals, escultòriques, pedagògiques, científiques—i sovint em trobo que he de fer crítica de—o autocrítica des de—les institucions, per trobar **dinàmiques que les facin ser més permeables i sortir dels nostres nínxols particulars respectius**. Més que fer aquesta crítica avui més aviat hauria de celebrar que ja ens estem trobant, en representació de diverses institucions, i crec que ja és un molt bon inici. Evidentment la part de crítica que fem no s'adreça als qui ja us esteu esforçant per trencar amb les barreres i inèrcies tradicionals, basades en una inseguretat o desconeixement del valor d'altres disciplines que realment tenen vinculacions efectives amb les nostres.

Així doncs abordarem de nou un breu resum sobre les quatre **idees principals sobre Baschet per proposar-vos passar a la pràctica, que és el que ens apassiona i és el que ja ens urgeix**. Parlar-ne ha esdevingut quasi una forma d'activisme i no renunciarem a cap ocasió de fer-ho; de la mateixa manera que portar peces perquè les pugueu provar avui també ho fem més per activisme, i aleshores les vostres experiències ens estalvien un munt d'argumentacions a tots plegats, i sol ser més divertit, significatiu i revelador que escoltar-me a mi. Hem constatat que les pràctiques que han dut a terme els Baschet des dels anys 50 sempre han funcionat i que pràcticament tothom que les descobreix les troba molt inspiradores. Sovint jo mateix critico acadèmics que publiquen el mateix paper un munt de vegades, vivint de la renda d'una sola contribució, i m'adono que a mi em passa el mateix, però per causes ben diferents. Tot i que diàriament aprofundeixo en un munt d'aspectes del potencial de l'escultura sonora Baschet i derivats, rarament puc entrar-hi en detall en aquesta mena de presentacions perquè he de repetir una vegada i una altra la introducció al món de l'escultura sonora. No ens podem permetre estar començant cada vegada, eternament; ens urgeix passar a la pràctica perquè es poden fer un munt de coses i no ho estem fent, o no ho estem fent prou i a l'escala que ens mereixem tots plegats. Fa deu anys que em dedico a aquestes qüestions i puc afirmar-ho sense dubtar ara que hem acumulat testimonis i èxits internacionalment. Per mi seria una llàstima que el reconeixement que trobem a Mèxic o a Japó no arribés mai a casa nostra. I no per una qüestió d'orgull personal, sinó per la impotència de no poder incidir prou, de no poder contribuir prou, a la societat a la qual pertanyo.

Fig. 1: Martí Ruids, Roseta MB i Rafa Cañete, peces après-Baschet, Moscou, 2014.

Tenim una *Ted Talk*[1] en que podreu trobar més informació sobre Baschet. Ens interessa la perspectiva de Ken Robinson, sobre com les institucions poden coartar o estimular la creativitat. I els Baschet van apostar per una línia propera al que planteja Sir Ken Robinson. François i Bernard són considerats pares de l'escultura sonora. És clar que hi ha hagut altres referents destacables en la història del segle XX que s'hi han dedicat, però els Baschet ens han aportat uns fonaments d'un valor incalculable. François amb la seva creativitat[2] i en Bernard amb la seva formació científica i passió per la música electroacústica, són qui més seriosament, amb més profusió i profunditat es van prendre la qüestió de l'escultura sonora.

---

[1] https://www.youtube.com/watch?v=HdNTsLJZJmU

Esculturas Sonoras Baschet: una experiencia inclusiva de arte y ciencia | Marti Ruiz | TEDxBarcelona
També podeu escoltar i aprendre'n més amb els vídeos del nostre MOOC d'Art Sonor:
https://www.coursera.org/lecture/introduccion-arte-sonoro/acustica-aplicada-a-la-escultura-sonora-materiales-y-tecnicas-i-54mci
https://www.coursera.org/lecture/introduccion-arte-sonoro/acustica-aplicada-a-la-escultura-sonora-materiales-y-tecnicas-ii-Tbsvd

[2] Al vídeo del TEDxBarcelona veiem François Baschet amb la seva primera invenció: una guitarra inflable, que va idear per poder desplaçar-se més còmodament i poder comunicar-se musicalment amb gent d'arreu del món.

Fig. 2: Exposició de peces Baschet, Universitat de Barcelona, 2017.

Una de les seves més grans aportacions és un mètode científic i empíric de recerca per analitzar i projectar objectes sonors, que els va permetre fer la seva obra i a nosaltres ens permet seguir fent un munt de coses, com ara recerca, desenvolupament i creació entorn de fenòmens acústics que no es coneixen prou. He pogut fer un doctorat[3] sobre aquest sistema de pensament i pràctica constructiva, tot i que la meva formació científica es va acabar al batxillerat; tinc més formació de músic i escultor, però gràcies al sistema Baschet, puc treballar en recerca en acústica, al costat de físics, sonòlegs, etnomusicòlegs, etc., amb la humilitat que la interdisciplinarietat requereix. Podem fer coses junts, hem constatat que podem trobar certs resultats més fàcilment tallant o fonent un tros de metall, que si hem de fer certs càlculs que ens ofereixen uns conjunts de dades que tampoc són tan fàcils de llegir per anticipar què acabaríem escoltant.

També resulta molt interessant ser testimoni de com els alumnes del grau i del màster en Art Sonor assimilen els principis del sistema Baschet i com els permet desenvolupar les seves activitats amb els materials, gestualitats i la creació d'objectes i contextos que vulguin. Fa poc els alumnes del grau estaven fent sonar el fang cru sota les indicacions del Pablo Díez[4], ex-alumne del màster que ha estat explorant la sonoritat del fang. Això és un molt bon exemple de com el sistema Baschet ens

[3] Aquí podeu trobar la tesi per descarregar-la gratuïtament, així com uns tres-cents arxius multimèdia

Tesi: tallerbaschet.cat

[4] Aquí us deixem el seu canal del Youtube, però també el trobareu a Instagram, Twitter, Soundcloud etc... https://www.youtube.com/channel/UC14-QopYd9s88bCTF4oC-2A

permet treballar en aquest espai entre la construcció (o autoconstrucció) i les arts de l'objecte, l'escultura, i les arts performatives, tal com feien els Baschet, que van treballar amb poesia, cinema, ràdio, dansa, etc. Pensem en la col·laboració entre els Baschet i Jean Cocteau: van construir uns instruments per dissenyar unes sonoritats específiques plegats, per a fer la banda sonora del "Testament d'Orfeu".

Veiem doncs com apareix aquesta idea del *do it yourself* o *DIY (*"fes-t'ho tu mateix"), de la qual els Baschet són també pioners. No es van limitar a fer servir els seus invents per als seus projectes musicals, van buscar altres obertures, creant espais arriscats, en els formats d'exposició d'escultura sonora. Una idea clau per tenir un espai de treball i encoratjar a altres agents, és la que duu implícita l'escultura sonora: uns objectes que no se sap ben bé què són i amb els quals suspenem la possibilitat de l'error perquè no tenim un criteri establert d'ús; no tenim uns models amb els quals contraposar-nos, eliminem bona part de la por de no fer-ho prou bé. Així l'Escultura Sonora Baschet neix per convidar a tothom a experimentar directament amb el so; just en un període en què la experimentalitat de l'electroacústica, i més tard de la síntesi, obria els horitzons del que es podia imaginar amb el so, els **Baschet juguen un paper importantíssim en el canvi de paradigma cap a la interactivitat i la participació**, buscant un entorn que no exclogués la majoria de la població de les descobertes de les tendències més avançades. Avui en dia estem ja acostumats a trobar-nos amb exposicions participatives, però els Baschet van ser dels primers, als anys 50, a canviar el cartell habitual de *DO NOT TOUCH* pel de *PLEASE PLAY*, pràctiques que van tenir un èxit esclatant arreu del món durant dècades. Aquesta és la seva segona gran aportació.

Com que es van avançar tant al seu temps, ara ja estem afrontant els reptes del manteniment de les peces interactives, reptes que avui en dia ja hi ha institucions al Japó que se les plantegen per obres molt més tecnològiques dels 80's, i ja ens estem trobant per a plantejar-nos els protocols i els límits per a preservar la interactivitat i la integritat de les peces. Els reptes que tenim a nivells de polítiques museístiques són molt grans, com mantenim les col·leccions dels museus vives? Amb els amics del Museu de la Música encara tenim molt per fer. Com ho fem per no tenir les peces interactives darrere d'una vitrina? Com aconseguim sensibilitzar i corresponsabilitzar els visitants i usuaris? És un bon repte, però la nostra aproximació des de Baschet podria generar llocs de treball, de manteniment i de dinamització, pràctiques per a alumnes de diversos graus, etc. Jo mateix sense pretendre-ho he esdevingut curador i restaurador de les peces Baschet, per a mantenir la integritat dinàmica d'una obra que ha estat feta per ser tocada, no per ser mirada únicament.

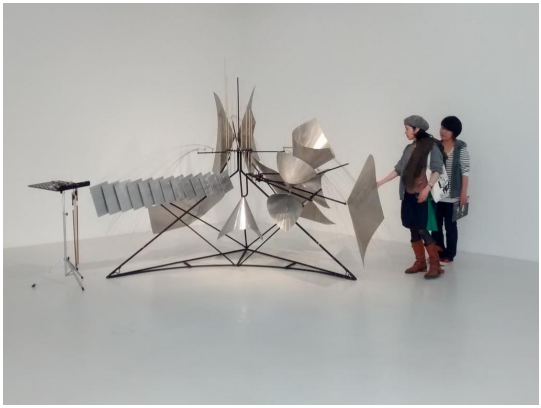


Fig. 3: Exposició d'escultures Baschet, Katsuraphone restaurat, Kyoto 2015.

En aquest aspecte crec que ens hi podríem trobar un munt d'institucions que ens dediquem a qüestions educatives, obrint aquests espais per crear vocacions a molts nivells simultàniament. Es tracta d'una proposta de relació entorn de l'experiència artística que posa els suposats experts en una situació poc habitual, davant la imprevisibilitat, ja que hi ha moltes dimensions tenint lloc alhora, que requereixen una flexibilitat i una honestedat imprescindibles. Es poden produir situacions en què el suposat expert, el dinamitzador, l'organitzador, el guia, ha de poder tocar, jugar, induir, seduir, animar, i alhora se suposa que ha de poder respondre fins a un cert punt respecte de qüestions històriques, científiques, estètiques, musicals, escultòriques, d'enginyeria, de disseny, etc., però evidentment no es pot esperar que ho sàpiga tot. Cal una actitud generosa i una humilitat per admetre que poden haver-hi un munt de qüestions per a les quals no es tinguin respostes, i aquesta, malauradament potser no és una actitud que abundi entre els que ens considerem especialistes en algun tema. Estar en posició d'ensenyar, mostrar no implica infal·libilitat absoluta, i menys quan ens dediquem a la interdisciplinarietat. Quan deixes el públic que s'acosti a les peces, i vetlles per la seva experiència d'una forma no estereotipada, qui dinamitza té l'oportunitat d'aprendre de cada context, de cada persona que s'hi apropa, i de descobrir possibilitats en les mateixes peces, essent usades per persones diferents amb capacitats diferents. I podríem aprendre uns dels altres, perquè no és el mateix el Japó dels anys 70 que el d'avui en dia, el Mèxic del 68 que el d'avui en dia, o el Harlem del 1975, quan van començar a treballar més activament en un projecte educatiu per lluitar contra l'exclusió social dels infants afroamericans, amb un projecte amb la Guggenheim Foundation, en una línia pionera encara més

activista per la inclusió. En aquest sentit els Baschet ens apareixen com a pioners del disseny universal molt abans que Ron Mace comencés a emprar el terme des de l'arquitectura inclusiva-podeu llegir aquest article al respecte[5]. Hi ha molts àmbits d'això que crec que ens atenyen a tots, aprenent d'uns dissenys pensats per a tothom, per l'àmbit de la musicoteràpia però també per a molta gent que s'ha sentit exclosa dels formats de la pedagogia més convencional.

L'obra Baschet, més enllà de que ens agradi més o menys com sona o l'aspecte que té, en les seves línies filosòfiques, els propòsits i posicionaments ètics crec que pot representar un molt bon referent per a tots nosaltres.

Amb el pas dels anys i després d'enormes èxits als grans museus, François va apostar per oferir cursos de construcció. No només construïa peces perquè tothom les pogués fer servir sinó que volia compartir el coneixement perquè cadascú pogués crear allò que volgués. Veiem imatges del Mèxic 68, contraprogramant les olimpíades amb unes olimpíades culturals, en què els infants podien construir les seves peces a l'espai públic. M'agrada mencionar-ho perquè avui tenim amb nosaltres dos companys de la UNAM, becaris de màster i doctorat, amb qui hem restaurat peces històriques al MUAC, i amb qui compartim reptes de recerca, manteniment, divulgació i polítiques museístiques per l'accessibilitat. I no només és que ens sentim responsables d'això perquè en François va venir a viure aquí, va morir aquí i ens vam comprometre a preservar i seguir el seu llegat, és que contínuament ens estan contactant d'arreu i quasi no donem l'abast. I efectivament, podríem ser més persones involucrades i crear xarxes molt més complexes i riques.

Fig. 4: Ivan Navarrete, Gaber Lugo. Original Baschet restaurat, Monumento a la Percusión, MUAC, Mèxic 2017.

[5] https://hipatiapress.com/hpjournals/index.php/brac/article/view/606/563

Sé que amb l'entusiasme que mostro podria semblar una dèria meva, però no ho és. Ens estan convidant a participar en esdeveniments internacionals contínuament: aquest any passat hem estat a Argentina, Brasil, Mèxic, i Califòrnia. L'any 2020 celebrarem el Centenari Baschet al Japó. Això que tenim és un tresor. Hem aconseguit reeditar un dels llibres[6] d'en François amb la Edicions de la UB, després d'haver-hi treballat durant anys i haver aconseguit finançament extern, traduint-lo per a una versió bilingüe castellà-anglès.

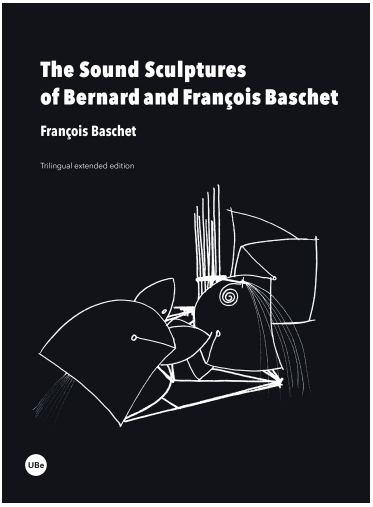


Fig. 5: Portada de la reedició de 2017, The Sound Sculptures of Bernard and François Baschet.

D'alguna manera nosaltres, fruit d'aquesta relació personal que hem tingut amb François Baschet i el seu entorn familiar i amb col·laboradors històrics, ens ocupem de mantenir les peces originals, restaurar-les quan convingui, construir-ne de noves… I construir-les aprenent del que veiem i aprenem a cada lloc, i fent activitats de construcció amb el públic, veient quins usos i formes d'aprenentatge podem activar. Veiem que mai és tard, i que qualsevol grup humà pot interessar-se i participar en aquestes pràctiques de tocar, jugar i construir.

6 https://www.amazon.es/Sculptures-Fran%C3%A7ois-IMPACTES-HUMANITATS-CI%C3%88NCIES/dp/8447539482

Fig. 6: Construcció d'una escultura col·lectiva, Escola Dolors Monserdà-Santapau, Barcelona 2016.

Aquests encreuaments—activitats que per una banda permeten la recerca en mètodes de creació, estratègies de participació, de dinamització i joc sonor, i que alhora són divulgació—són un terreny molt fèrtil, i el tenim a l'abast, perquè disposem d'un bon nombre de peces, però ens cal un lloc estable per dur a terme programes d'activitats de forma sostinguda i no tant esporàdica com darrerament.

Ho hem comprovat durant uns anys al Parc de les Humanitats i les Ciències Socials de la UB, amb una exposició oberta i activitats per a públic familiar, per escoles, etc., i sempre ha funcionat. Fins i tot vam tenir la visita de Ryuichi Sakamoto, que quan va venir el curs passat a Barcelona va venir a veure l'exposició i conèixer més el món de l'escultura sonora Baschet. Així sense haver d'allargar-me més espero haver mostrat com la història es repeteix, i com tenim les eines per trencar aquesta ciclicitat—descobriment de possibilitats i gran expectativa però sense poder passar d'aquí perquè **el següent pas ja implica una forma d'organització major, canvis de plans d'estudis, habilitació d'espais, creació de sinergies interinstitucionals**—i potser començar-ne una altra, de ciclicitat, més ambiciosa culturalment i educativament. Sempre podem debatre sobre la pertinència d'aquest moviment i la possibilitat d'impulsar-ne un que pugui sostenir un creixement beneficiós per a les nostres institucions, els nostres alumnes i per la societat a la qual ens devem. Per part nostra, com dèiem a l'inici, tot i estar encantats de participar en els debats, us volem convidar a passar a l'acció.

Fig. 7: Mònica Sabata, MartiRuids, Ryuichi Sakamoto i vicerector Alex Aguilar, davant Amiens, original Baschet, Universitat de Barcelona, 2018.

Ja que ens trobem a l'edifici de l'Auditori, volia mostrar-vos més possibilitats que ja estem duent a la pràctica en les nostres activitats expositives i en part a la universitat, però que podrien incorporar-se de forma transversal en un espai Baschet permanent: **la nostra aproximació al gamelan balinès**. Fa anys que amb en Jordi Casadevall hem treballat, après i ensenyat la pràctica de la música gamelan d'Indonèsia, amb el grup *Forja de Trons*[7], resident al Museu de al Música. El gamelan és un univers sonor que els Baschet coneixien, i al qual històricament s'havien referit, per la seva sonoritat i pel fet que **a Indonèsia es tracta d'una pràctica popular**, tothom toca gamelan, qui més qui menys ho ha fet, perquè penetra en tota la societat i va íntimament lligada a la seva cosmovisió: **una forma de música grupal, basada en el repartiment de tasques—melodies a contrapunt en aquest cas**—i unísons microtonals per crear textures tímbriques sumatòries, per la qual cosa cada intèrpret és imprescindible pel conjunt resultant[8].

Hem anat incorporant estratègies de contrapunt a les activitats de sensibilització i dinamització de la línia de treball en escultura sonora Baschet. La construcció de noves peces *après-Baschet* que ens permeten exposar i oferir tallers de dinàmiques sonores grupals en un mateix espai, ens permeten treballar des de la lliure improvisació a treballar amb **un conjunt de pautes multinivell de creixent complexitat**. Això ens ha

[7] Aquí ens teniu tocant al festival Grec el 2018 https://www.youtube.com/watch?v=XqJtLJJsk-o

[8] Vegeu un exemple amb la Roseta MB, en Gerard Erruz, en Giuseppe Pulice i un servidor al Centre d'Art Santa Mònica de Barcelona, amb uns reyongs d'alumini après-Baschet https://twitter.com/tallerbaschet/status/1056510369320058880

permès ampliar els recursos pedagògics i de divulgació per a assolir un treball musical estructurat, entrant com sempre han fet els Baschet directament al treball amb el so, abans de cap necessitat de codificació en un sistema de notació. Així doncs, podem partir de la interacció amb les escultures o instruments, i organitzar textures polirítmiques tal i com es fa a Bali i Java, basats en una transmissió directa entre persones, i adaptar-nos a les diverses capacitats. Estem contents que alumnes, exalumnes i professors de la Facultat de Belles Arts formem part del grup de gamelan, mostrant el nostre interès en disciplines que curricularment podrien semblar que ens són alienes. **Celebrem que ens podem trobar, més enllà de les aules que ens són assignades.**

Fig. 8: Martí Ruiz, Ulises Solano, Ivan Navarrete i peces après Baschet, a Indisciplines, 2019

Coda

La xerrada va donar pas a una activitat participativa de descoberta i joc sonor amb una sèrie de peces après-Baschet, que no comentarem aquí, perquè podria tenir una extensió com la del text mateix. Confiem que podrem oferir-ne moltes més i que hi tindreu un fàcil accés. Us hi esperem.

Referències:

Baschet, F. (2017). *The Sound Sculptures of Bernard and François Baschet*. Barcelona: Edicions i publicacions de la UB

Grayson, J. (1975). *Sound sculpture: a collection of essays by artists surveying the techniques, applications and future directions of sound sculpture*. J. Grayson (Ed.). Vancouver: A.R.C. Publications, Aesthetic Research Centre of Canada. Recuperat de https://monoskop.org/images/2/2c/Grayson_John_ed_Sound_Sculpture.pdf

Passades

Passades: Mostra de recerca basada en la pràctica creativa Campus de les Arts

El dia 29 de novembre del 2019 el Campus de les Arts presentava Passades, una mostra de recerca basada en la pràctica artística dels centres d'ensenyament superior artístic de Catalunya.

La mostra a l'Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC), inclouïa una oferta àmplia i variada de propostes de recerca en una sessió gratuïta i oberta al públic. La mostra formava part del congrés internacional INDISCIPLINES, també dedicat a la recerca en la pràctica de les arts.

Per a la programació de Passades, sis centres d'ensenyament superior (UB, ESDi, UOC, EINA, ESMUC, Institut del Teatre) van preparar projectes que demostraven el concepte de combinar la voluntat creativa amb el rigor de la investigació acadèmica.

Passades: Muestra de investigación basada en la práctica creativa Campus de les Arts

El día 29 de novembre del 2019 el Campus de les Arts presentaba Passades, una muestra de investigación fundamentada en la práctica creativa de los centros de enseñanza superior artística de Cataluña.

La muestra en la Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC), presentaba una oferta amplia y variada de propuestas de investigación en una sesión gratuita y abierta al público. La muestra formaba parte de congreso internacional INDISCIPLINES, también dedicado a la investigación en la práctica de las artes.

Para la programación de Passades, seis centros de enseñanza superior (UB, ESDi, UOC, EINA, ESMUC, Institut del Teatre) prepararon proyectos que demostraban el concepto de combinar la voluntad creativa con el rigor de la investigación académica.

Passades: Presentation of research based on creative practice Campus de les Arts

On 29 November 2019, Campus de les Arts presented Passades, a programme of research grounded in creative practice from the degree-granting arts universities of Catalonia.

The programme was presented at the Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC), in a free session open to the public. The programme was part of the international conference INDISCIPLINES, likewise dedicated to practice-based arts research.

For the programme of Passades, six universities of the arts (UB, ESDi, UOC, EINA, ESMUC, Institut del Teatre) prepared projects that demonstrated the concept of combining creative expression with the rigour of academic research.

Programa

Programa

Programme

29/11 Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC) (Padilla, 155)

16.30-21.00 **Passades: Mostra de recerca des de la pràctica Campus de les Arts**

Exposició. Pilar Rosado Rodrigo (Universitat de Barcelona), "MNEMOSYNE 2.0: Cartografies computacionals de la memòria visual", 29-30 novembre. Hall

Instal·lació de realitat virtual. Joan Soler-Adillon (UOC), "In Pieces VR", Aula de Cor

16.30-17.30 Taller. Encarna Ruiz Molina i ESDi, "Cartografies cromàtiques", Aula 354.

17.00-17.30 Presentació. Pilar Rosado Rodrigo (Universitat de Barcelona), "Mnemosyne 2.0. Cartografies computacionals de la memòria visual", Aula d'Orquestra

17.30-18.00 Presentació performativa. Sara Gómez (EINA), "Els signes-gest: De la coreografia a la política", Aula d'Orquestra

18.00-18.30 Presentació. Encarna Ruiz Molina i Elisabeth Ferrándiz Arjona (ESDi), "IVO: Disseny d'un robot per a l'Institut de Robòtica i Informàtica Industrial de Catalunya", Aula d'Orquestra

18.30-19.30 Presentacions de l'ESMUC. Aula d'Orquestra.

- Presentació. Melissa Mercadal i Susana Egea, "Línies de recerca artística a l'ESMUC"

- Presentació performativa. Carles Blanch Guzmán (ESMUC), "'Para desenvolver las manos y la mente': La improvisació de Fantasies amb la viola de mà"

- Presentació performativa. Núria Andorrà i Josep Mª Comajuncosas (ESMUC), "El bombo híbrid electroacústic: Un projecte interdisciplinari a cavall de la improvisació lliure i la lutheria digital"

19.30 Presentació. Joan Soler-Adillon (UOC), "In Pieces VR", Aula d'Orquestra

20.15 Presentació performativa. Juan Carlos Lérida, Salvador S. Sánchez i altres participants (Institut del Teatre), "Metodologies d'investigació artística des del flamenc", Aula d'Orquestra

Mnemosyne 2.0

Exposició: 29-30/11 ESMUC, Barcelona

Pilar Rosado Rodrigo
Facultat de Belles Arts, Universitat de Barcelona

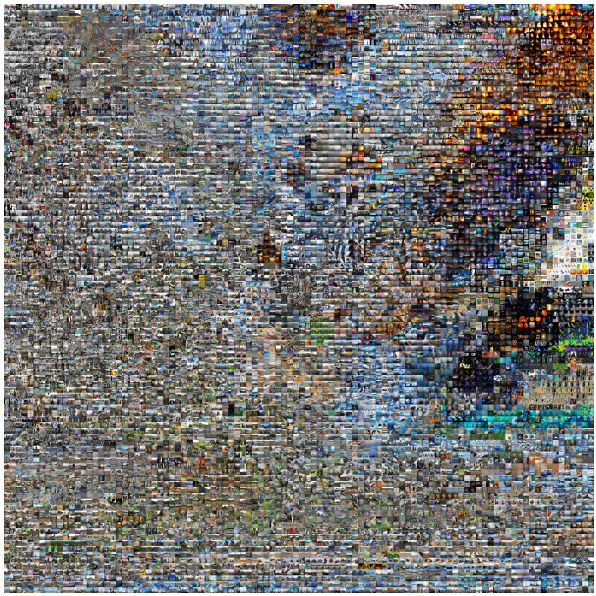
CRÈDITS:

Exposició produïda per Roca Umbert Fàbrica de les Arts de Granollers (Barcelona) i la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona.

RESUM: Projecte que actualitza la idea d'Aby Warburg de prendre el model d'atles com a dispositiu per reconfigurar l'ordenació sensible del món, així com les relacions establertes en la formació del coneixement. A partir de les noves capacitats dels models de visió per computador (algoritmes de *deep learning*) l'exposició planteja la producció artística com a espai en el qual recompondre la memòria a partir de la informació visual dels arxius fotogràfics.

RESUMEN: Proyecto que actualiza la idea de Aby Warburg de tomar el modelo de atlas como dispositivo para reconfigurar la ordenación sensible del mundo, así como las relaciones establecidas en la formación del conocimiento. A partir de las nuevas capacidades de los modelos de visión por computador (algoritmos de *deep learning*), la exposición plantea la producción artística como espacio en el que recomponer la memoria a partir de la información visual de los archivos fotográficos.

SUMMARY: A project that updates the Aby Warburg idea of conceiving the atlas as a mechanism by which to reset the emotional order of the world, as well as the relationships established in the creation of knowledge. Through new capacities of models of computer-generated vision (deep learning algorithms), the exhibition proposes artistic production as a space where to recompose memory on the basis of the visual information of photographic archives.



Imatges de l'exposició de Pilar Rosado, Mnemosyne 2.0, Escola Superior de Música de Catalunya, Barcelona, 2019

Cartografies cromàtiques

Encarna Ruiz Molina
Escola Superior de Disseny ESDi (Universitat Ramon Llull)
eruiz@esdi.edu.es

RESUM: El color té una important funció social que s'analitza des de diferents perspectives, entre les quals hi ha la sociosemiòtica. En aquest taller mostrarem una metodologia d'anàlisis social que té una interessant base conceptual i que ens permet traduir esdeveniments quotidians en gammes cromàtiques.

RESUMEN: El color tiene una importante función social que se analiza desde diferentes perspectivas, entre las cuales se encuentra la socio-semiótica. En este taller mostraremos una metodología de análisis social que tiene una interesante base conceptual y que nos permite traducir acontecimientos cotidianos en gamas cromáticas.

SUMMARY: Colour has an important social function that is analyzed from different perspectives, among which is socio-semiotics. In this workshop we will demonstrate a methodology of social analysis featuring an interesting conceptual basis, which allows us to translate everyday events into colour ranges.

Taula amb cartes de colors, "Cartografies cromàtiques", 2019

El taller "Cartografies cromàtiques", a la trobada de l'Associació Internacional del Color, novembre 2019, Colònia, Alemanya

In Pieces VR

Joan Soler-Adillon
UOC (Universitat Oberta de Catalunya)

CRÈDITS:

Autor/creador: Joan Soler-Adillon, Universitat Oberta de Catalunya.

Música: Carles Viarnès.

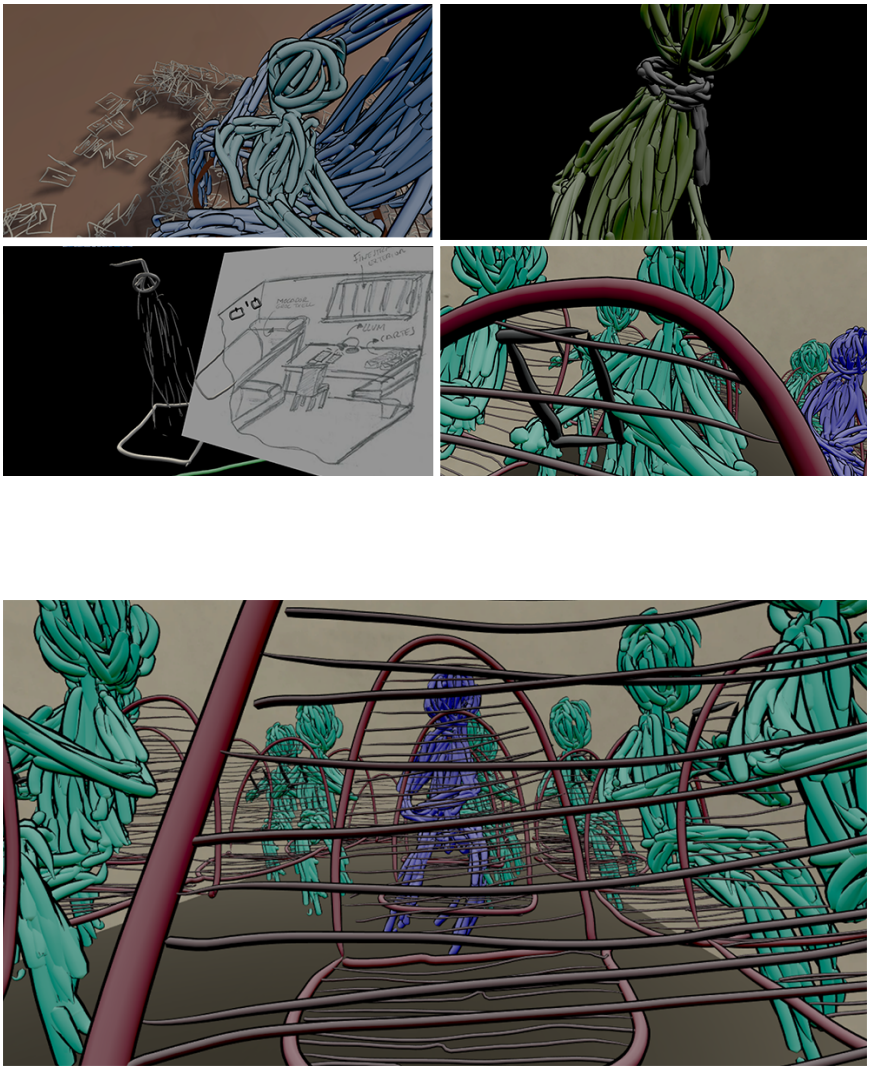
Veus: Felicity Hughes, Nicola Hurst i Jack Read.

Col·laboradors: Anna Forn, Txell Bonet i Jordi Cuixart.

RESUM: *In Pieces VR* és un documental experimental en forma de instal·lació de Realitat Virtual. Amb una proposta de micro-narrativa i des d'una estètica basada en l'abstracció, presenta una exploració de l'impacte a nivell personal de la presó política, a través del testimoni de presos polítics catalans actuals i dels seus familiars directes. Després d'haver-se exposat a Londres, Nova York i Berlín, aquesta serà la primera ocasió en què es mostrarà a Barcelona.

RESUMEN: *In Pieces VR* es un documental experimental en forma de instalación de Realidad Virtual. Con una propuesta de micro-narrativa i des de una estética basada en la abstracción, presenta una exploración del impacto a nivel personal de la prisión política, a través del testimonio de presos políticos catalanes actuales y de sus familiares directos. Después de haberse expuesto en Londres, Nueva York y Berlín, esta será la primera ocasión en que se muestre en Barcelona.

SUMMARY: *In Pieces VR* is an experimental documentary in the form of a Virtual Reality installation. With its proposal of a micro-narrative, and an aesthetic based on abstraction, it presents a study of the personal impact of political imprisonment, through the testimony of current Catalan political prisoners and their closest relatives. After its exhibition in London, New York and Berlin, this was the project's first exhibition in Barcelona.



Joan Soler-Adillon, captures de pantalla, *In Pieces VR*, 2018

Els signes-gest: De la coreografia a la política

Sara Gómez
EINA, Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona - UAB

CRÈDITS:

Música: Fragmentos de “Spiegel im Spiege”l de Arvo Pärt (Mozart-Adagio, para violín, cello y piano)

Vídeo: Fragments de diversos autors

Fotografia: Fragments de diversos autors

RESUM: Es tracta d'una conferència que narrarà el seu contingut per mitjà de la veu parlada i gravada, la imatge en vídeo i accions performatives amb l’objectiu de plantejar com es crea l'escenari en el qual la coreografia s'aproparia a la política. Aquesta performance forma part d'un projecte de recerca doctoral basat en la pràctica artística.

RESUMEN: Se trata de una conferencia que narrará su contenido por medio de la voz hablada y grabada, la imagen en vídeo y acciones performativas con el objeto de plantear cómo se crea el escenario en el que lo coreográfico se acercaría a la política. Esta performance forma parte de un proyecto de investigación doctoral basado en la práctica artística.

SUMMARY: The presentation takes the form of a reading that narrates its content through spoken and recorded voice, video images and performative actions. The aim is to consider how the stage is created where choreography might approach the political. This performance makes up part of a doctoral research project based on artistic practice.

Generalitat de Catalunya
Departament d'Ensenyament

IVO: Disseny d'un robot per a l'Institut de Robòtica i Informàtica Industrial de Catalunya

Encarna Ruiz Molina i Elisabeth Ferrándiz Arjona
Escola Superior de Disseny ESDi (Universitat Ramon Llull)

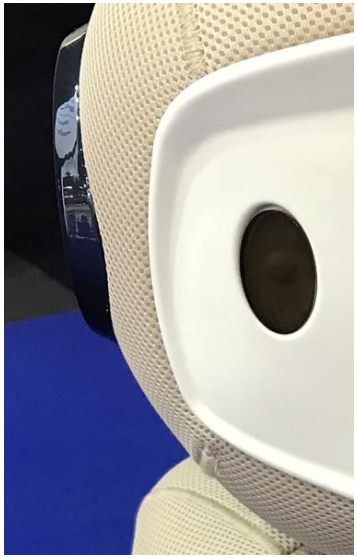
eruiz@esdi.edu.es

eferrandiz@esdi.edu.es

RESUM: En aquesta comunicació explicarem la metodologia utilitzada en el disseny d'un robot de recerca que hem desenvolupat per a l'Institut de Robòtica i Informàtica Industrial de Catalunya (IRI). Es tracta d'un projecte dut a terme al costat de l'empresa PAL Robòtics, i en el qual s'ha treballat amb les premisses de l'IRI de treballar entorn del principi de robòtica col·laborativa i de suport. La finalitat d'aquest robot és incorporar la tecnologia desenvolupada a l'IRI amb l'objectiu inicial d'ajudar a les persones a la via pública.

RESUMEN: En esta comunicación explicaremos la metodología utilizada en el diseño de un robot de investigación que hemos desarrollado para el Instituto de Robòtica i Informàtica Industrial de Catalunya (IRI). Se trata de un proyecto llevado a cabo junto a la empresa PAL Robòtics, y en el que se ha trabajado con las premisas de IRI de trabajar en torno al principio de robótica colaborativa y asistencial. La finalidad de este robot es incorporar la tecnología desarrollada en el IRI con el objetivo inicial de ayudar a las personas en la vía pública.

SUMMARY: In this communication (IVO: Robot design for the Institut de Robòtica i Informàtica Industrial de Catalunya) we will explain the methodology used in the design of a research robot that we have developed for the Institute of Industrial Robotics and Informatics of Catalonia (IRI). This is a project carried out together with the company PAL Robòtics, in which the IRI premises of developing the principle of collaborative and assistive robotics have been worked on. The purpose of this robot is to incorporate the technology developed at IRI, with the initial objective to help people on public roads.



Imatges del robot IVO

Línies de recerca artística a l'Esmuc

Melissa Mercadal i Susana Egea
Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC)

RESUM: La recerca artística ha format part de ESMUC des de l'any 2012 a través dels treballs finals de grau i de màster del nostre alumnat. Actualment, les línies generals que es desenvolupen dins del paradigma de recerca artística, són les següents:

1. Nous formats de concert
2. Creació de nous repertoris des de la interpretació.
3. Desenvolupament d'habilitats específiques per a la pràctica artística
4. Interpretació crítica

Molts dels treballs que s'han desenvolupat a ESMUC, s'han convertit en projectes artístics de gran transcendència pública.

RESUMEN: La investigación artística ha formado parte de la ESMUC desde el año 2012 a través de los trabajos finales de grado y de máster de nuestro alumnado. Actualmente, las líneas generales que se desarrollan dentro del paradigma de investigación artística, son las siguientes:

1. Nuevos formatos de concierto
2. Creación de nuevos repertorios desde la interpretación
3. Desarrollo de habilidades específicas para la práctica artística
4. Interpretación crítica

Muchos de los trabajos que se han desarrollado en la ESMUC, se han convertido en proyectos artísticos de gran trascendencia pública.

SUMMARY: Artistic research has been part of ESMUC since 2012 through the Bachelor's and Master degree Final Projects of our students. Currently, the general lines that are developed within the artistic research paradigm are the following:

1. New concert formats
2. Creation of new repertoires from the performance
3. Development of specific skills for artistic practice
4. Critical interpretation

Many of the works that have been carried out at ESMUC have become artistic projects of great public significance.

LÍNIES DE TREBALL
Nous formats de concert
Creació de nous repertoris des de la interpretació
Desenvolupament d'habilitats especifiques per a la pràctica artística: destreses tècniques, lesions, estrès escènic i gestió emocional, benestar del músic...
Interpretació crítica
Interpretació performàticament informada
Anàlisi per a la interpretació
Anàlisi de la interpretació sonora i gestual

“Para desenvolver las manos y la mente”: La improvisació de Fantasies amb la viola de mà

Carles Blanch Guzmán
Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC)

CRÈDITS:

Professor de corda polsada al Conservatori de Música de Vila-Seca. Ex-alumne de l'ESMUC. Director del TFG: Rubén López Cano

RESUM: Investigació artística que té per objectiu integrar les tècniques de contrapunt renaixentista i els recursos instrumentals de la viola de mà. Com a resultat d'aquest treball s'ofereixen vàries reflexions al voltant de la improvisació dins del moviment de la interpretació històricament informada, així com els principis bàsics per a una metodologia de l’ensenyament i l’estudi de la improvisació.

RESUMEN: Investigación artística que tiene por objetivo integrar las técnicas de contrapunto renacentista y los recursos instrumentales de la vihuela de mano. Como resultado de este trabajo se ofrecen varias reflexiones alrededor de la improvisación dentro del movimiento de la interpretación históricamente informada, así como los principios básicos para una metodología de la enseñanza y el estudio de la improvisación.

SUMMARY: This is an artistic research project that has as its aim the integration of Renaissance counterpoint techniques and the instrumental resources of the plucked vihuela. As a result of this research Project, various reflections are offered related to the subject of improvisation witin the movement of performance, as historically informed, as well as the basic principles for a methodology of the teaching and study of improvisation.

El bombo híbrid electroacústic: Un projecte interdisciplinari a cavall de la improvisació lliure i la lutheria digital

Josep Mª Comajuncosas i Núria Andorrà
Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC)

CRÈDITS:

Dr. Josep Mª Comajuncosas, professor al departament de Sonologia de l'ESMUC

Núria Andorrà, professora d'improvisació a l'ESMUC

RESUM: En la presentació us explicarem la filosofia i funcionament d'un bombo híbrid acustico-electrònic, i us demostrarem el ventall de noves possibilitats tímbriques i performatives que ofereix.

Es tracta d'un bombo ampliat amb microfonia, electroimants i altaveus incorporats que, en conjunció amb un sistema de processament a temps real, permeten augmentar les possibilitats tímbriques del bombo.

RESUMEN: En la presentación os explicaremos la filosofía y funcionamiento del bombo híbrido, acústico-electrónico y os demostraremos el abanico de nuevas posibilidades tímbricas y performativas que ofrece.

Se trata de un bombo ampliado con microfonía, electroimanes y altavoces incorporados que, en conjunción con un sistema de procesamiento en tiempo real, permiten aumentar las posibilidades tímbricas del bombo.

SUMMARY: In this presentation we explain the philosophy and function of the electro-acoustic hybrid drum, demonstrating the instrument's breadth of new tonal and performative possililities.

The instrument is a drum amplified by microphone, electromagnets and built-in speakers, which together with a processing system in real time makes it possible to augment the drum's tonal possibilities.

A307

Metodologies de recerca artística des del flamenc (Presentació del *Projecte-Laboratori d'Investigació des del Flamenc IT)*

Juan Carlos Lérida i Salvador S. Sánchez
Conservatori Superior de Dansa - Institut del Teatre de Barcelona

PARTICIPANTS:

Juan Carlos Lérida, Salvador S. Sánchez, Alba Guerrero, Guillermo Castro, Carmen Muñoz, Raúl Lorenzo, Andrea Jiménez, Carlos Cuenca, Olga Santín, Karen Lugo, Aina Núñez, Lara Muniz, Isabel Rivera, Cris Candela, Adrián Vega i Karen Mora.

RESUM: Aquest projecte, nascut el 2017 i dirigit per en Juan Carlos Lérida, promou la trobada entre docents i alumnes de pedagogia, coreografia i interpretació de dansa; artistes nacionals i internacionals de diversos àmbits i investigadors i teòrics de les arts escèniques, amb la finalitat de definir, ampliar i desenvolupar línies d'investigació en el flamenc des del pensament i la pràctica contemporània.

RESUMEN: Este proyecto, nacido en 2017 y dirigido por Juan Carlos Lérida, promueve el encuentro entre docentes y alumnos de pedagogía, coreografía e interpretación de danza, artistas nacionales e internacionales de diversos ámbitos e investigadores y teóricos de las artes escénicas, con la finalidad de definir, ampliar y desarrollar líneas de investigación en el flamenco desde el pensamiento y la práctica contemporánea.

SUMMARY: This project, born in 2017 and directed by Juan Carlos Lérida, promotes the encounter between teachers and students of dance pedagogy, choreography and performance; national and international artists from various fields; as well as researchers and theorists of the performing arts, with the aim of defining, expanding and developing lines of research in flamenco from the perspective of contemporary thought and practice.

Notes biogràfiques

Notas biográficas

Biographical Notes

Introducció

Rubén López Cano es autor de un centenar de artículos sobre retórica y semiótica musicales, reciclaje musical, memes y cultura musical digital, investigación artística y epistemología de la investigación musical.

Entre sus libros se encuentran *Investigación artística en música: problemas, experiencias y propuestas* (en co-autoría con Úrsula San Cristóbal) (2014), *Música dispersa: Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital* (2018) y *La música cuenta: Retórica, narratividad, dramaturgia, cuerpo y afectos* (2020).

Desde 2003 es profesor a tiempo completo en la Escola Superior de Música de Catalunya. Más información en www.lopezcano.net.

Keynotes

Mika Elo is professor of artistic research and the head of the doctoral program in fine arts at the University of the Arts Helsinki. The areas of his research interest include photography theory, media aesthetics and epistemology of artistic research. He is participating in the discussions in these areas in the capacity of visual artist, educator, curator and researcher. His most recent project is the *Research Pavilion #3* (2019) in Venice (researchpavilion.fi). Elo's recent publications include the book chapter "Ineffable dispositions" (2018) in *Transpositions – Aesthetico-Epistemic Operators in Artistic Research* (ed. Michael Schwab) and *Figures of Touch* (2018), a book co-edited with Miika Luoto. In 2012-2013 Elo co-curated the Finnish exhibition *Falling Trees* at the Biennale Arte 2013 in Venice. He is also a member of the editorial board of tiede&edistys, JAR and RUUKKU.

Alexandra Murray-Leslie is an artistic researcher, performer, poly-artist and co-founder of the international art collective Chicks on Speed. Her current artistic research & practice explores art-science collaboration & designing, fabricating & performing computer enhanced footwear for a new theatrical, audiovisual expressivity of the feet in the air, on land and underwater. Alex's work has been discussed in books such as Creating Artscience collaboration (Schnugg, 2019), Explorations in Art & Technology (Candy & Edmonds, 2018), Akward Politics (Smith Prei & Stehle 2017) as well as periodicals such as New Yorker (2006), The Wire (2015), Art Forum (2013), Financial Times (2013) & New York Times (2002). Her work has been shown in major biennales, festivals and art institutes such as; Ars Electronica, ZKM Centre for Art and Media, 56th & 57 Venice Biennale, MoMA NY, Centre Pompidou, Museum of Modern Art Australia, Turner Prize Tate Britian, ArtScience Gallery Dublin & Singapore.

Sessió 1

Jeff Friedman is Associate Professor of Dance Studies at Mason Gross School of the Arts, Rutgers University. He holds the Ph.D in Dance History and Theory from University of California-Riverside and is founding director and curriculum author of the MFA in Dance degree. Jeff publishes in the fields of qualitative interview methods, dance philosophy and aesthetics, with peer-reviewed articles and book chapters in North America, Europe, Asia and Oceania. He has received eight National Endowment for the Arts research grants, completed a Fulbright Fellowship in Frankfurt, Germany (2010), and received visiting faculty appointments in France (2020) and New Zealand (2006).

Carlos Ruiz Brussain is an artist, a lecturer and a researcher. His practice is in the fields of drawing, illustration, and painting. He lectures in illustration, creative methodologies and creative techniques at Escola Universitària ERAM-UdG (Spain). He is a PhD candidate at the University of Northampton. He holds a Master's degree in Design from the University of Lincoln (UK). He is a board member of Monad: Journal of Transformative Practice. He is a member of A.P.I.C. (Associació Professional d'I·lustradors de Catalunya), Artists United International Programme Committee, and the Drawing Research Network.

Michael Lawton, born in Sheffield, United Kingdom (1980), is an artist and writer living in Barcelona. He has an MA in Fine Art from Chelsea College of Art & Design and a PhD Fine Art from the University of Kent. In 2018 he undertook a research residency at MACBA and started the long stay residency in Hangar, (Barcelona.) He exhibits his paintings regularly and self-publishes one book a year. He has had articles and stories published in a variety of journals; most recently his story 'Morta Della', was included in Happy Hypocrite Ten: Tolstoyevsky. He teaches drawing at LCI Barcelona.

Sessió 2

Antoni Gonzalo Carbó es profesor titular de la Universidad de Barcelona. Es miembro de la Muhyiddin Ibn Arabi Society-Latina y de la Sociedad Española de Iranología. Ha publicado numerosos ensayos sobre mística y estética.

Clara Mallart és llicenciada en Geografia i diplomada en Disseny de Moda. Actualment és doctoranda a EINA-UAB, al Departament de Filosofia.

En la seva recerca utilitza l'*upcycling* com a metodologia d'investigació per explorar la diversitat de mètodes projectuals en tèxtil i moda vinculant decreixement i ecofeminisme, per crear nous processos productius.

És docent en diverses escoles de disseny sobre temes relacionats amb la sostenibilitat tèxil i de moda, l'ètica en el disseny, la innovació social i l'activisme en moda. A més de conduir tallers i col·laborar amb marques per a la millora dels processos de producció i d'ecodisseny de productes.

Sessió 3

Rosa Cerarols, is a geographer working in the Humanities Department at the Pompeu Fabra University of Barcelona. Her research lines are connected to cultural geographies. At present she is PI researcher of a Ministry project on geohumanitites practices: dialogues between art, landscape and territory in non-urban settings.

Clara Nubiola, develops projects from out of an artistic practice, where she approaches the environment we inhabit with a critical and subjective gaze. Since 2011 she has carried out projects, actions and training in different contexts, claiming the practice of simplicity and closeness, with installations and proposals made specifically for the geographical framework in which she works, and with tools such as walking, ink and paper.

Arianna Mazzeo és educadora, formadora i investigadora. Col·labora amb la Universitat Oberta de Catalunya en innovació pedagògica i disseny per a l'ensenyament universitari de les arts performatives. En aquesta institució ha cursat el doctorat de Societat de la Informació i el Coneixement i és membre del grup de recerca en cultura i comunicació digitals Mediaccions. Actualment viu als Estats Units, on treballa a la Universitat Harvard com a especialista en disseny de formació per a la transformació comunitària i participativa amb el disseny de performance com a estratègia per al canvi social. Ha donat classes en diferents escoles de disseny a Espanya, Itàlia, Suècia i els Estats Units. Ha treballat per a diverses institucions arreu del món, com ara a Camerun, Mèxic, Turquia, Armènia o Sud-àfrica en programes d'innovació social i disseny de cooperació social i innovació docent, i també ha participat en projectes internacionals per redissenyar l'educació a través de nous recursos educatius oberts (REO).

Elisenda Ardèvol és catedràtica d'Antropologia Social i Cultural dels Estudis d'Arts i Humanitats de la Universitat Oberta de Catalunya i membre del grup de recerca en cultura i comunicació digitals Mediaccions. Participa en diferents màsters i doctorats internacionals i ha estat *Visiting Scholar* al *Centre for Visual Anthropology* de la Universitat del Sud de Califòrnia, i UE *Visiting Fellow* al *Digital Ethnography Research Center* de la Universitat RMIT, Melbourne. Els seus principals focus de recerca estan relacionats amb la cultura digital, la visualitat i els mitjans de comunicació en la vida quotidiana i les tecnologies digitals. Actualment està explorant en innovació metodològica relacionada amb el disseny, la creativitat i les pràctiques de col·laboració ciutadana.

Sessió 4

Claudia Azcona Gómez, **Mar Castillejo Higueras**, **Jorge Fernández-Cedena** y **Silvia Siles Moriana** son becarias del proyecto Arte y Salud del Organismo Autónomo de Madrid Salud.

Claudia Azcona Gómez y Adelaida Larraín Vergara trabajan en el proyecto de Documentación de los Resultados de Arte y Salud.

Todas han cursado el máster en Educación Artística en Instituciones Sociales y Culturales y son doctorandas de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.

Susana Pérez Testor es doctora en Psicología por la Universitat Ramon Llull (URL). Bailarina del grupo Arsis Ballet de Cambra (1981-1988). Actualmente imparte docencia en el Conservatori Superior de Dansa del Institut del Teatre y en la Facultad de Psicología, Ciencias de la Educación y del Deporte, Blanquerna, (URL) y dirige trabajos finales de máster de Danza Movimiento Terapia en la Universitat Autónoma de Barcelona. Investigadora de los proyectos Danza Esquema Corporal desde 1999 y de Bailando con el Alzheimer y Movimiento y cultura para personas con demencia desde 2012, aplica los resultados a talleres prácticos y publica artículos y material didáctico para personas mayores con demencia.

Maria Ptqk (Bilbao, 1976) es curadora e investigadora independiente. Doctora en investigación artística (UPV-EHU) y Premio Extraordinario de Doctorado con una tesis sobre el colectivo ciberfeminista subRosa. Licenciada en Derecho y graduada en Ciencias Económicas, DEA en Derecho Internacional Público en la Universidad de París II-Sorbonne, máster en Gestión cultural en la Universidad de Barcelona, DEA en Derecho de la Cultura en la UNED-Universidad Carlos III de Madrid, se dedica profesionalmente al campo de las artes y la cultura desde el 2000.

Sessió 5

Rita Sixto Cesteros es doctora en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco, y docente en la misma universidad. Dirige el equipo de investigación denominado laSIA (http://www.lasiaweb.com/es), cuyo trabajo se viene desarrollando a través de dos proyectos de investigación, el primero (2016-2018) titulado *El lugar del sujeto en la investigación artística basada en la práctica*, y en la actualidad *Experimentación de formatos para la investigación artística basada en la práctica*.

Bibiana Crespo-Martín (Barcelona, 1971). PhD in Fine Arts (2000) and Professor at the Faculty of Fine Arts, University of Barcelona. Visiting Lecturer at the University of California Berkeley (USA), the Universidad Nacional Autónoma de México (Mexico), the Universidad de Buenos Aires (Argentina) and the University of the West of England (UK), among others. Principal Researcher of the inter-university project *Artistic creation of today, heritage of tomorrow in Ibero-America: museum and archive, memory and identity (ArtChive-Me)* funded by the UIU and Research Member of the research project R+D+i *Artes y Poéticas: Creación, Archivo y Educación*. Author of more than 80 publications in specialized journals and books —http://orcid.org/0000-0003-2746-9944— and has carried out numerous exhibitions and artist residencies internationally .

http://bbcrespo2.wixsite.com/bibianacrespo

Ione Sagasti Alegria es licenciada en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco (1999), y cursa el doctorado en Teoría y Práctica en la Pintura en la misma universidad (2001), máster en Artes Visuales y Educación: Un Enfoque Construccionista del Departamento de Pedagogías Culturales de la Universidad de Barcelona (2014). En la actualidad es profesora en el Departamento de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes de UPV/EHU, y realiza la tesis sobre la política de los afectos en las relaciones pedagógicas que se dan en la Facultad de Bellas Artes de la universidad.

ione.sagasti@ehu.eus

Izaskun Alvarez Gainza es profesora en el Departamento de Dibujo (EHU/UPV) -Sección Tecnologías y Recursos- desde 2010. Graduada en Artes Plásticas y Diseño por la Escuela Kunsthal (1996-2002), licenciada en Bellas Artes EHU/UPV (2002-2007), SICÚE en la Universidad de Vigo (2004-2005). Tesis doctoral "Graficar: Acción mediadora en el habitar. Una mirada fenoménica basada en 8 tipologías" (2020). Profesora invitada desde 2012 de la École d´Art et de Design d´Orléans y de la École Supérieure d´Art et de Design Marseille Méditerranée, realizando proyectos compartidos entre ellos "B>O Type" sobre gráfica experimental. Entre 2004 y 2012 es socia fundadora en Estudio Drom y directora del proyecto editorial Belle Crö.

izaskun.alvarezgainza@ehu.eus

Sessió 6

Christina Schmutz studied Economy and Philology in Freiburg (Germany). She has a Phd in Theatre Studies from the Universitat Autònoma de Barcelona and Institut del Teatre, Barcelona. In 1998 she moved to Barcelona with a scholarship in *contemporary dramaturgy*. In Barcelona she has put on stage contemporary plays of German writers such as Falk Richter, Igor Bauersima, Kathrin Röggla, Sybille Berg, Roland Schimmelpfennig, Anja Hilling, Oliver Kluck and Elfriede Jelinek (for the GREC Festival, Festival de Sitges, Nau Ivanow, Espai Escènic Joan Brossa, Videoarte loop Festival, Teatre Tantarantana and Antic Teatre). Starting in 2006, in conjunction with theatre director and theorist Frithwin Wagner-Lippok, she has initiated research and stage projects. She has done lectures, workshops and articles on new theatre forms at congresses and universities, and works as a practical and theoretical professor at Institut del Teatre and Eòlia in Barcelona.

Publications in: *Punctum* Institut del Teatre/Paris Sorbonne (2016), *Colección Teatro Siglo XXI* (2015), *Actes III* and *IV Simposi Internacional d´Arts Escèniques*, Universitat d´Alacant (2016, 2013), Punctum & *GRAE Universitat Autònoma* (2015), *Estudis Escènics*, Barcelona (2019, 2014; 2011; 2009), *Theater der Zeit*, Berlin (2010), *Pausa*, Barcelona (2015; 2012, 2010), *International Symposion on Contemporary Catalan Theatre 05*, Barcelona (2005) and http://lecturas2goperformaticas.eu/ (2012).

Pere Sais estudia art dramàtic a l'*Institut del Teatre* de Barcelona on, des del 2009, exerceix com a docent.

Doctor en arts escèniques per la UAB amb la menció d'"excel·lent *cum laude*".

Stagiaire del *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* (2005-2006) i *actuant* a *Action* i *An Action in Creation*. Ha treballat amb col.laboradors de Grotowski com ara J. Slowiak, J. Cuesta i Z. Molik.

Dirigeix l'*Ars Performance Lab* (2007-) fent recerca sobre cants vibratoris antics encapçalant el laboratori de recerca Cos-Veu-Acció i creant estructures performatives com són Télesis o *Cants de Sofia*.

Autor dels llibres *Grotowski: Del teatre a l'art com a vehicle* (2009) i de *Hacia una poética del arte como vehículo de Jerzy Grotowski* (2019).

Sessió 7

Joan Miquel Porquer Rigo és professor Associat al Departament d'Arts i Conservació-Restauració de la Universitat de Barcelona i professor d'Educació Secundària a l'Escola d'Art i Disseny de Sant Cugat del Vallès. Publica el seu treball en codi obert a http://jmporquer.com/.

joanmiquelporquer@ub.edu

Eulàlia Grau i Costa és professora titular d'Universitat adscrita al Departament d'Arts i Conservació-Restauració de la Universitat de Barcelona, coordinadora d'activitats d'Aprenentatge Servei a la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona i coordinadora del Grup d'Innovació Docent Consolidat ATESI (Art, Territori, Estratègia docent, Sostenibilitat i Intervenció social – GINDO-UB/162).

eulaliagrau@ub.edu

José Antonio Asensio Fernández és Professor Associat al Departament d'Arts i Conservació-Restauració de la Universitat de Barcelona.

toniasensiofern@ub.edu

Les tres docents, investigadores i artistes, conformen el Grup Promotor d'Aprenentatge Servei a la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona. Són membres del Grup ApS(UB) i del Grup d'Innovació Docent Consolidat ATESI (Art, Territori, Estratègia docent, Sostenibilitat i Intervenció social – GINDC-UB/162).

Sessió 8

Mekhala Dave is a contemporary art researcher and lawyer studying at Die Angewandte (University of Applied Arts Vienna), researching on the transnational strategy of human rights of the socially-engaged arts in India. She hopes to earn a PhD in the near future as her career progresses. She is interested in bridging the field of art history / theory and legal studies, mainly rule of law and jurisprudence in an academic and practical aspect of her career leading to expanding the knowledge of analysing contemporary artistic labour and production to initialise dialogues on policy-making on current political issues. She has also worked at several galleries and museums across India, Scotland and Germany.

Previously, Dave earned a Masters in Modern & Contemporary Art: History, Curating & Criticism from University of Edinburgh, UK and holds a Bachelors in B.A. (LLB) - Law from Jindal Global Law School, India. She worked for a minimum of 2 years at the Supreme Court of India, which was later diversified as an Art Lawyer to represent artists's moral and economic rights.

Lucia Ruggerone teaches Sociology in the School of Social Studies at Robert Gordon University, Aberdeen, UK and is Research Fellow at Modacult at the Università Cattolica, Milan, Italy. She has published in the areas of material culture, the sociology of the body and qualitative methodologies. She is currently working on the aesthetics of everyday life and the application of affect theories to material culture. l.ruggerone@rgu.ac.uk

Iris Altenberger teaches social work at the University of the West of Scotland, formerly teaching sociology at Robert Gordons University. Her research experience and interest is broadly based within urban sociology, in particular social housing and state-led gentrification; with a particular interest in visual research methods. In this context, she is particularly interested in the social and physical changes within these environments. Her current interest is on professionals and volunteers working with Syrian refugees in the North East of Scotland. In particular she is interested in the emotional labour this creates for workers. i.atlenberger@outlook.com

Charlie Hackett lectures at Grays School of Art. He uses visual methods as a qualitative research method. Hackett's research engages with wellbeing, social issues and politics. He uses participatory and visual methods as a way of opening up areas of research that may be difficult to communicate verbally or through written explanation. Hackett's research has looked at how young people perceive terrorism in the media. He has researched the possibility of dependents having transferable skills as a result of being addicted. Hackett has worked with Glasgow Centre for Population Health to research young people, alcohol and their transition to adulthood.

Sessió 9

Diego Marchante "Genderhacker" (Pamplona, 1984) es activista transfeminista, artista tranmedia, investigador y docente. Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona, desde 2008 trabaja como profesor de Audiovisuales y Estudios de Género en la Facultat de Belles Arts de la UB. En 2011 publica Archivo T, un archivo de los movimientos sociales y las prácticas artísticas que han abordado las cuestiones de género en el contexto español desde una perspectiva queer y transfeminista. Su obra ha sido expuesta en Can Felipa, CaixaForum, Fabra i Coats, Sala d'Art Jove, CCCB, MACBA y MNCARS.

Paula Bruna (Barcelona, 1978) es licenciada en Ciencias Ambientales y máster en Ecología Terrestre (UAB), graduada en Bellas Artes (UB) y doctoranda en Estudios Avanzados en Producciones Artísticas (UB).

Compagina su trabajo sobre políticas ambientales con la investigación artística sobre ecología política. Ha participado en varios eventos y exposiciones como Després de la fi del món (CCCB, Barcelona) y Aplec

Saó (Centre d'Art i Natura, Farrera). Recientemente obtuvo la beca para la creación artística Guasch Coranty y la beca de investigación y experimentación La Escocesa. Colabora con centros de investigación científica (CSIC, CREAF, ICTA, CRAG). Ha publicado textos científicos y ha impartido talleres.

Melissa Lima Caminha es payasa, arte educadora e investigadora en Artes Escénicas, Artes y Educación, Investigación Basada en las Artes, Estudios de Género, Derechos y Políticas Culturales.

Graduada en Derecho en la Universidade de Fortaleza – Brasil (2001). Grado en Artes Escénicas – Centro Federal de Educação Tecnológica do Ceará – Brasil (2006). Máster en Artes Visuales y Educación – Universidad de Barcelona (2011). Doctorada en Artes y Educación – Universidad de Barcelona (2016). Su tesis, titulada *Payasas: Historias, cuerpos y formas de representar la comicidad desde una perspectiva de género*, propone genealogías plurales de payasas, a partir de un abordaje interseccional feminista-*queer-crip*. Actualmente, investiga la precariedad del trabajo artístico e intelectual de mujeres madres en los ámbitos de la cultura y la academia.

Sessió 10

Andra Carstea. Habiendo comenzado con la música en Bucarest, con Ruxandra Papacostea, muchos han sido los prestigiosos maestros que han guiado su aprendizaje; nombres como Luca Chiantore, Claudio Martínez Mehner, Mariana Gurkova, Nino Kereselidze, Chang Rook-Moon, Manuel Ramírez o Héctor Sánchez.

Además de su actividad como intérprete, la investigación ocupa un lugar importante en su formación. Actualmente está trabajando en la redacción de su tesis en el programa de doctorado en Interpretación de la Universidade de Aveiro, Portugal, bajo la guía del profesor Luca Chiantore.

www.andracarstea.com

Meritxell Caralt Soto (resident artist at La Piconera)

Actress and performer, she earned her BA in performance at ESART (Barcelona) and studied at Ecole Philippe Gaulier (Paris). She is currently part of Departament Exotèric from MACBA, and part of the drama lab Malnascudes.av. She is also a resident at La Piconera, where she is

creating a solo performance that investigates the construction of contemporary idols, a recurrent topic in her works. Her scenic creation is based on translating into embodied and corporal devices concepts that come from research processes in the intersection between philosophy and mainstream culture. Her previous include an exploration of Plato's Symposium through performative strategies.

Àger P. Casanovas (PhD fellow Philosophy Department, UAB)

She earned her BA Philosophy at UAB (Barcelona), and her MA Philosophy at UCL (London). Her research focuses on aesthetics and perception, disruptive artistic practices, and committed art's political dimension as a device for social reconfiguration. Her PhD investigates touch as a central concept for both epistemology and aesthetics. Her latest contributions concern the creative process of variations behind Las Meninas by Picasso and the tactile strategies of the Rothko Chapel (Houston) as a place for encountering the Other. She is the coordinator of the UAB MAP Chapter, and a member of the Creative Europe project Open Up.

Martí Ruiz i Carulla és professor associat de la Facultat de Belles Arts de la UB. És també professor i investigador del Laboratori d'Art Sonor de la UB. Llicenciat -doble itinerari de dibuix i escultura-, màster i doctor en Belles Arts. Especialista en acústica aplicada a la creació d'objecte sonor, artista sonor, músic experimental i co-fundador del Gamelan Balinès Forja de Trons al Museu de la Músicai de tallerbaschet.cat. Impulsor de projectes com ara el Ramat Musical i Pangamelan.org. Membre del trio experimental Híbrida, Nen i Cavall. Ha col·laborat amb classes, conferències i tallers amb institucions com la Tokyo University of Arts, la Kyoto University of Arts, el Mills College de Berkeley, la UNAM de Mèxic, la UNESP de Brasil, la Kunstuniversität de Graz (Àustria) o el Metabolic Studio de Los Angeles. Ha exposat i actuat en espais d'aquests països i d'altres com el Garage Museum of Contemporary Art de Moscou, el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires o el Center for New Music de San Francisco.

Campus de les Arts

Barcelona
28-30 **N**ovember 2019

website | campusdelesarts.org
email | info@campusdelesarts.org