



ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=ca>

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=es>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

Tesi Doctoral
Artur Muñoz Camacho

Directores de Tesi
Tània Costa Gómez,
Jèssica Jaques Pi

Raons i maneres de *pensar* la Recerca Artística

Universitat
Autònoma
de Barcelona

(Departament
de filosofia)

1 Genealogia (+) 1 Eina

Barcelona
Febrer de l'any 2023

Disseny gràfic
Virginia Mars

Correcció estil i ortogràfica
Roger Llovet

Tesi Doctoral
Artur Muñoz Camacho

Directores de Tesi
Tània Costa Gómez,
Jèssica Jaques Pi

Universitat
Autònoma
de Barcelona

(Departament
de filosofia)

Barcelona
Febrer de l'any 2023

Feia una tarda esplèndida, era finals d'hivern i la primavera s'acostava càlida. Érem al Jardí d'EINA. Els alumnes de quart havien organitzat una festa. Havíem begut força. També havíem menjat una d'aquelles paelles meravelloses que fa la Pilar. Gaudiem, un xic embriagats, d'aquell sol baix que començava a escalfar-nos la pell mentre sentíem com la tarda començaven a allargar-se. Discutíem, com sempre. Ell, francament intel·ligent, em va mirar amb aquell somriure de superioritat que sempre gasta. En aquella ocasió el va allargar mentre feia la citació:

-Artur, no existeix tal problema, Dieter Mersch ho diu clarament: '*Artistic Research is just art*'.⁰¹

Al final, però, "la cosa" era força més complicada...

01 Frase atribuïda a Mersch en un context informal. No tenim cap evidència de que fos així.

El present text parteix de la necessitat de facilitar la comprensió del terme Recerca Artística. Tot i que fa més de vint anys que en parlem i que hi ha ja una gran bibliografia al darrere, com a mínim en el panorama català, trobem múltiples pràctiques que s'autoidentifiquen com a Recerca Artística i que disten prou entre si com per parar-ne atenció. El meu objectiu en aquest text no serà el de distingir què és i que no és Recerca Artística sinó que, per una banda, profunditzaré en les circumstàncies de l'aparició del terme per tal que puguem entendre amb més facilitat la situació en la qual ens trobem. Això em portarà a la creació d'una mena de genealogia després d'haver-me preguntat per les raons per les quals parlem de Recerca Artística i que ens portarà a derivades econòmiques i epistemològiques. D'altra banda, construiré una eina teòrica que té la intenció tant de facilitar-nos la comprensió de la Recerca Artística com d'ajudar a les recercadores a encarar la seva recerca d'una forma més conscient. Per tal d'assolir aquest objectiu, em preguntaré per les formes amb les que hem comprès la pràctica de la Recerca Artística a través d'una revisió crítica de l'acostament a Recerca sobre, per i en les arts de Borgdorff. La raó per la qual he escollit aquest text és perquè en el panorama català ha esdevingut un text fundacional i les recercadores s'hi refereixen constantment. El meu punt de vista és que totes les pràctiques que s'identifiquen com a Recerca Artística tenen raons sòlides per fer-ho. Tan sols cal que puguem taxonomitzar cada cas per tal de què tinguin sentit en cada un dels contextos possibles. El resultat final d'aquesta investigació cristalitzarà amb un relat sobre la Recerca Artística, en el qual veurem interrelacionats tots els factors i circumstàncies que ens han portat a aquesta situació, una mica complicada però de gran potencial per al debat sobre els modes de conèixer.

Paraules clau: #recercaartística #economiadelconeixement #capitalisme cognitiu #Hangar #Danto #Borgdorff #coneixementmulimodal #cabosanroque

This text is based on the necessity to facilitate the understanding of the term Artistic Research. Even though it's been more than 20 years since we speak about it, and there is already a considerable bibliography of the subject, at least in the Catalan panorama, there are multiple practices that self-identify as Artistic Research and that are enough different from each other to pay attention to them. My aim in this text will not be to distinguish between what is and what is not Artistic Research but, on one hand, to study in more detail the circumstances of the term emergence so we can easily understand the situation in what we find ourselves. This will lead me to the creation of a sort of Genealogy by asking myself why we are talking about Artistic Research and that will lead us to economic and epistemological derivatives. On the other hand, I will also build a theoretical tool that is intended both to make it easier for us to understand the artistic research and to help researchers approach their research in a more conscious way. In order to achieve this objective, I will ask myself how we have understood the practice of artistic research through a critical review of the Borgdorff approach of research on, for and in the arts. The reason I chose this text is because, in the Catalan panorama, it has become a foundational text that researchers constantly refer to. My approach is that all practices that identify themselves as Artistic Research have strong reasons to do so. We just need to taxonomize each case so that it makes sense in every possible context. The final result of this research will lead us to a short story of Artistic Research, in which we will see all the factors and circumstances that have led us to this situation, a little complex but of great potential for the debate on different ways of knowing.

Keywords: #artisticresearch #knowledgedriveneconomy #cognitivecapitalism #Hangar #Danto #Borgdorff #multimodalknowledge #cabosanroque

Introducció	13
<i>Estat de la qüestió</i>	
<i>Relevancia</i>	
<i>Metòdica</i>	
<i>Objectius i Disseny dels capítols</i>	
Capítol 01: Per què parlem de Recerca Artística?	35
Raó (01) Un relat a partir de Bolonya	
1. Els estudis de les arts passen a formar part de la Universitat	36
1.1 La posició d'Hernández	37
1.2 La posició de Lesage i Borgdorff	40
1.3 El doctorat en arts i les seves conseqüències	43
<i>Una petita definició de coneixement</i>	
1.3.1 El problema del doctorat en arts	
<i>Trajectòria d'un estudiant de filosofia</i>	
<i>Trajectòria d'un estudiant de disseny</i>	
1.3.2 La carrera investigadora	
1.4 Conclusions	62
Capítol 02: Per què parlem de Recerca Artística?	67
Raó (02) L'economia del coneixement	
2. L'economia del coneixement a l'EEES	68
2.1 L'economia del coneixement	68
2.2 La implantació de l'EEES i l'economia del coneixement	72
2.3 La Recerca Artística dins l'economia del coneixement	77
<i>El coneixement i allò que és estètic com a motor econòmic: el cas d'Apple</i>	
<i>Europa, insostenibilitat i desigualtat</i>	
<i>L'educació com a negoci</i>	
2.4 Conclusions	88

Capítol 03: Per què parlem de recerca artística?	93
Raó (03) L'economia del coneixement i la producció artística: <i>el cas d'Hangar</i>	
3. La Recerca Artística fora del sistema universitari i l'economia del coneixement	94
3.1 De què parlem quan parlem d'Hangar	95
<i>Des dels inicis fins 1997</i>	
<i>1998 – 2002: El gir conceptual. Aposta per les arts multimèdia i el net-art.</i>	
<i>2002- 2005: La Fundació AAVC.</i>	
<i>2005 – 2009: Codi Lliure</i>	
<i>2010-17</i>	
3.2 Hangar i la recerca	99
<i>Orígens</i>	
<i>DEAVE, Catalunya Laboratori i el 'Libro blanco'</i>	
3.3 Conclusions	113
Capítol 04: Per què parlem de recerca artística?	117
Raó (04) Un relat a partir de Danto cap a la capacitat epistemològica de l'art.	
4. Un punt de partida	118
4.1 Un possible inici	120
4.2 De les primeres recerques a la idea de coneixement.	127
4.2.1 De la mimesi a la fi de l'art: Després del fin del arte	
<i>Després de la fi de l'art i el paradigma</i>	
<i>El paradigma mític bíblic i el paradigma de la mimesi</i>	
<i>El paradigma del manifest</i>	
<i>El col·lapse del paradigma del manifest</i>	
<i>Un parèntesi sobre com entenem l'art</i>	
4.2.2 L'art després de la fi de l'art: un camí cap a la generació de coneixement	
<i>La post-història</i>	
<i>El paradigma post-històric</i>	
4.2.3 I ara què? La situació de l'art avui	

<i>El mercat i el gust</i>	
<i>El cas del Palau de Casavells</i>	
4.3 Conclusions	156
Capítol 05: Per què parlem de recerca artística?	161
Raó (05) 3 antecedents de pràctica artística com a coneixement.	
5.1 L'art després de la fi de l'art: una proposta d'acostament a la filosofia, guspines de Recerca Artística	163
5.2 La Recerca artística: tres antecedents	168
<i>La curadoria i el museu</i>	
<i>L'art conceptual</i>	
<i>L'art d'arxiu</i>	
5.3 Conclusions	181
Capítol 06: Com pensem la recerca artística? Revisió crítica del model <i>Sobre, per a i en</i>	187
6.1 Status questionis	188
6.2 La recerca	190
6.3 Bordorff després de Frayling, <i>recerca sobre les arts, recerca per a les arts i recerca en les arts</i>	200
6.4 Conclusions	212
Capítol 07: Com pensem la recerca artística? Proposta de superació del model <i>Sobre, per a i en</i>	219
7.1 El cas d'estudi situat	221
7.2 Recopilació dels TFG més destacables	223
<i>6 TFG destacables</i>	
<i>Anàlisi general dels casos</i>	
7.3 Una proposta per a la comprensió de la RA	240
a) <i>On es dirigeix la recerca?</i>	
b) <i>Quin és la relació entre la nostra pràctica i el coneixement?</i>	
c) <i>Quins mètodes utilitza aquesta recerca?</i>	
d) <i>On s'ubica la seva capacitat de transferència i de validació?</i>	

7.4 Aplicació de la eina de comprensió aplicada als casos anteriors	249
<i>Carlos Pamplona</i>	
<i>Maria Fallada</i>	
<i>Berta Fontboté</i>	
<i>Irene Marcuello</i>	
<i>Andrea Cea</i>	
<i>Juan Manuel López-Barajas</i>	256
7.5 Conclusions	
Capítol 08: Per què parlem de recerca artística?	261
Raó (06) La RA, una oportunitat per al coneixement a través de l'anàlisi d'un cas: <i>Dimonis. Ex-orcismes i in-orcismes de Verdaguer de Cabosanroque</i>	
8.1 El problema: el coneixement	263
8.2 Estudi d'un cas: Dimonis de Cabosanroque	276
<i>Introducció</i>	
<i>Descripció</i>	
8.3 Dimonis. Ex-orcismes i in-orcismes de Verda- guer i el coneixement	290
8.4 Conclusions	293
Conclusions	297
Referències	319
Bibliografia	
Conferències i exposicions	
Annexos	335
Agraïments	341

Introducció

*Estat de la
qüestió,
Rellevància,
Metòdica,
Objectius i
Disseny dels
capítols*

La present tesi doctoral té com a objectiu principal facilitar la comprensió de totes les activitats que actualment es desenvolupen sota el terme Recerca Artística. Per tal de poder assolir dit objectiu el text s'articula al voltant de dues preguntes centrals: Per què i com parlem de Recerca Artística? Ambdues preguntes són resultat d'un disseny de recerca que s'articula a través de 4 vies de recollida de dades: allò que s'ha dit o escrit sobre la Recerca Artística, entrevistes amb professionals d'interès i la meua experiència com a PDI a EINA així com de la meua activitat professional com a artista curador.

Estat de la qüestió

Potser ja fa massa anys que parlem de Recerca Artística⁰¹ i si bé sembla que hi ha un aparent acord aparent en el seu sentit i significat, és però quan analitzem a fons aquest significat que no tot és tan clar. La literatura és llarga al respecte; una petita mostra de la qual podria ser: Arteaga (2017), Boeck, Angelika; Tepe, Peter (2021), Borgdorff (2010);(2012), Caduff, Corina; Siegenthaler, Fiona; Wälchli, Tan (Ed.) (2010), Candy, Linda; Ernest A. Edmonds (2018), Cazeaux (2018), Elo, (2017), Frayling (1993), Hanula Mika, Mäkelä, M.;Nimkulrat, N.;Dash, D. P.; Nsenga, F. (2011), Martínez (2010), Hernández (2006); (2009), Michelkevicius, Vytautas (2018),Henke, Silvia et al. (2020), Kaila, Jan.; Aappä, Anita; Slager, Henk (eds). (2017), Knockaert, Yves (2010, Klein (2010;2016), Lesage, D (2009);(2013), Lilja,E (2015), Slager (2015), Steyerl (2015):(2019), Suoranta, Juha/Valén, Tere (2005), Vilar (2015); (2015b); (2017); (2017b); (2018); (2021) o Wilson, Mick; van Ruiten Schelte (2013) entre d'altres. En el mateix sentit hem localitzat també textos que tot i estar destinats a un coneixement més generalista, també ens són de molta utilitat quan ens atensem a les idees de RA. Aquestes referències inclourien: Carroll (2000), Gombrich (1999), Goodman (1990), McLuhan (1969), Lyotard (1984) o Wittgenstein (1983); (2003); (2012).

A partir d'aquí la discussió sobre la RA, a grans trets, s'articula discursivament en un sentit: si fer recerca es defineix com aquells processos i estratègies destinades a l'augment del coneixement, tothom coincideix –com

01 Sempre Recerca Artística o RA indistintament.

per ex. Echevarria (2013)– en el fet que també podem definir la Recerca Artística com aquelles pràctiques artístiques que estan destinades a generar coneixement. En aquesta línia, la definició més acceptada és, si més no en al context català, la de Borgdorff (2010) en la que s'estableix que:

«La pràctica artística es pot qualificar com a investigació si el seu propòsit és ampliar el nostre coneixement i comprensió mitjançant la realització d'una investigació original a través d'objectes i processos artístics i creatius. La investigació artística comença abordant qüestions pertinents en la investigació del context i en el món de l'art. Els investigadors utilitzen mètodes experimentals i hermenèutics que revelen i articulen el coneixement tàcit que se situa i es concreta en obres d'art específiques i processos artístics. Els processos i resultats de la investigació es documenten i es difonen a una manera adequada per a la comunitat investigadora i el públic en general.»

A partir d'aquesta breu i coneguda definició, em centraré breument en explicar quina és la situació al nostre entorn més immediat. Rubén López-Cano (2021) ens explica que:

«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.»

López-Cano també proposa una descripció de la situació de la idea de Recerca Artística molt concreta i que estructura⁰² en 5 punts claus:

02 Els cinc punts es desprenen textualment de l'article de López-Cano, però l'autor en cap cas fa un llistat sinó que els exposa com a part del sistema narratiu. El text ha estat modificat lleugerament per tal de que tinguin sentit en una proposta llistada i ha sofert afegitons que van més enllà del que López-Cano explicita i que marco usant la cursiva.

1. A les escoles superiors i universitats els exercicis de pràctica artística dels investigadors es consideren com Recerca Artística i habitualment acaben en una taula d'equivalències en què determinades exposicions, mostres o concerts realitzats en indrets específics equivalen a tants articles, conferències o llibres publicats en espais acadèmics reconeguts. *En aquest sentit la idea de Recerca Artística és senzillament un canvi d'etiqueta per a homologar acadèmicament uns estudis determinats.*

2. La RA, en certes ocasions, també ha esdevingut una manera de captar fons i subvencions per a programes d'estudi

3. S'ha vist que la Recerca Artística 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.

4. Sota l'aixopluc de la Recerca Artística 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 a ser refutades obertament, fet que ha promogut la transformació conscient d'alguns aspectes de la vida artística.

5. Finalment, la Recerca Artística ha servit 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 l'anomenen Coesens, Crispin i Douglas (2009)

Explicat el context des del punt de vista del que es diu en les nostres contrades, exposaré els casos en els que trobem la idea de la RA d'una manera pràctica.

Cas 1

Si interpel·lem les artistes sobre el terme Recerca Artística, la seva resposta és sovint unívoca: elles ja feien Recerca Artística molt abans de l'aparició del terme, perquè la seva pràctica requereix d'un procediment d'adquisició de coneixement en el que és genera quelcom nou, l'artista troba noves maneres d'operar que el porten a pro-

duir una obra diferent i única. És lògic, doncs, afirmar que la recerca artística encaixa dins el seu procés natural de treball. Pel que fa a la generació de coneixement, tot sovint el seu raonament també es compleix. L'artista o bé no sabia fer alguna cosa que ara sí sap fer o no havia pensat en alguna possibilitat d'acció i, després del procés de recerca, sí. De fet. Les artistes aprenen i en aquest aprendre és on podem reconèixer el coneixement. Tot sovint es tracta d'un coneixement pràctic o eneactiu lligat a un cert grau d'innovació. El cas també és vàlid per a processos de recerca vinculats a la cognició: els artistes llegeixen, miren arxius, escriuen i pensen molt abans de produir les seves obres. La creació va precedida, en molts casos, de recerca i d'adquisició de coneixement.

05

10

Seguim amb primer el cas. Si ens col·loquem en la posició de l'espectador enfront de l'obra d'art, ens adonem que fàcilment arribem també al concepte Recerca Artística. Les obres d'art són mons en si mateixos, l'espectadora mai ha vist allò que ara mira, és el seu primer cop, les obres d'art són objectes autònoms i nous. L'art sempre va precedit d'un caràcter de singularitat. Així doncs, l'espectadora davant la experiència de l'obra d'art coneix de nou, coneix quelcom innovador. Seria absurd, per tant, pensar que no hi ha experiència de coneixement en la relació obra-públic, ja que allò que s'ha vist passa a l'arxiu de les coses vistes (que no havien estat vistes abans). La Recerca Artística, entesa com a generadora de coneixement, seria quelcom implícit en la pràctica artística perquè tindria relació amb els processos de formació d'aquests objectes de coneixement. Per tant, la Recerca Artística seria allò que és previ a l'obra d'art i que les artistes en major o menor mesura han practicat des de sempre per tal d'assolir els seus objectius. L'obra d'art serà allò que el públic coneixerà i que serà nou.

15

20

25

30

Cas 2

El segon escenari important a tenir en compte és la situació de les teòriques de l'art: historiadores, curadores o filòsofes. D'entrada em va bé remarcar que aquests perfils professionals treballen per a comprendre l'objecte d'art des de la distància teòrica⁰³, és a dir, que observen els

35

03 Aprofundiré i rebutraré aquesta idea durant el transcurs de la tesi. Ara per ara, ens ajuda a entendre el context.

40

productes de les artistes, els estudien, en tant que fenòmens de l'art, i generen tot un seguit de material –normalment textual– que ens permet poder conèixer millor i amb més profunditat els resultats com la pràctica artística. És per aquesta funció elocutiva que fàcilment entenem la seva pràctica com a generadora de coneixement. Aquests processos són, de fet, el que hem entès sempre com a recerca, de manera que podem afirmar que les teòriques de l'art fan, i des de sempre han fet, Recerca Artística. La història, la crítica, els estudis comparats, l'assaig o la curadoria són, en tant que pràctiques explicadores del fenomen art, Recerca Artística. He afegit la curadoria en aquest apartat i a partir d'aquesta podem observar que aquest sector pot utilitzar per a l'execució de la seva tasca recercadora dispositius que transcendeixen el text.

Cas 3

Per acabar amb aquesta tríada inicial i segurament com a cas més significatiu o conegut, em referiré a la institució universitat. Generar i transferir coneixement són les funcions centrals i al voltant de les quals gira tot el mecanisme universitari. En una situació ideal, els recercadors generen coneixement a través de la recerca i el transfereixen utilitzant diferents canals. Aquesta transferència del coneixement es fa arribar a l'alumnat a través de la docència, a la comunitat científica a través de la participació a espais de difusió (publicacions, congressos o ponències) i al públic en general a través de diferents formes de transferència (la publicació de revistes, llibres, exposicions o activitats de caire més generalista). La universitat posa els recursos perquè els investigadors puguin realitzar la recerca i a l'hora posa els mitjans per tal que el coneixement es transfereixi: accepta alumnes, posa aules, serveis de gestió, etc. i promou publicacions, congressos, simposis i tot allò que creu convenient. Per tant, qualsevol professor amb plaça a la universitat i contracte de recercador (al nostre entorn en diem PDI, sigles per a personal docent i investigador) haurà de fer tasques de generació i transferència de coneixement. Entenem que si la disciplina universitària està vinculada a l'art, les tasques de recerca seran catalogables com a Recerca Artística. En el mateix sentit, el doctorat en art serà considerat com a el primer treball de recerca en un sentit fort. Així les estudiants de doctorat i les doctores de qualsevol de les diferents disciplines del coneixement de l'art també estaran fent Recerca Artística.

En definitiva, he exposat tres acostaments diferents sobre la idea de recerca artística que resulten coherents amb la definició establerta per la

comunitat. És interessant adonar-nos que ens ajuden a entendre d'on ve la problemàtica, ja que, si bé cada una de les explicacions funciona per si mateixa, és quan s'articulen a l'hora que d'alguna manera anul·len el sentit de la proposta Recerca Artística. Per què si tota obra d'art és susceptible de ser qualificada com a recerca, quin és la diferència? Si fer recerca artística és allò que les historiadores de l'art, les filòsofes de l'art i les crítiques de l'art han fet durant el seu dia dia des de sempre, quin és el sentit de parlar-ne ara? Si un professor universitari de l'àmbit de les arts ha de fer recerca, com és aquesta recerca? És obra? És allò que han fet les historiadores de l'art, les filòsofes de l'art i les crítiques de l'art, quan en molts casos aquest professor no té la mateixa formació? A més, si totes aquestes pràctiques ja existien abans de que aparegués el terme RA quin és el sentit de parlar-ne?

És important adonar-nos que amb l'encunyament del terme Recerca Artística apareixen a la palestra un amalgama preguntes importants que ens hem de plantejar i que són de difícil resposta. Sobretot quan les resollem totes perquè fàcilment les respostes es contradiuen. Algunes de les preguntes ja han aparegut durant l'explicació d'aquest context. Intentaré ara fer un llistat sense gaire ordre, tan sols per donar crèdit a la situació: qualsevol obra d'un artista és Recerca Artística? En tal cas, tota obra genera coneixement? Si és així, tota obra és susceptible d'obtenir un doctorat? I si és així, com diferenciarem el doctorat de l'obra d'un artista? Quina és la diferència entre una obra d'art i el doctorat en art? Quina relació hi ha entre l'obra d'art i les disciplines que estudien l'art? Si la història de l'art fa –històricament– Recerca Artística, per què fa només 20 anys que en parlem? Què significa coneixement en l'àmbit de l'art? Hi ha alguna especificitat entre la idea coneixement i la idea art? Com és el coneixement vinculat a les pràctiques artístiques? Les preguntes són múltiples i complexes i una resposta podria anul·lar algun dels posicionaments vers la Recerca Artística. És per això que, des d'aquest text, intentaré establir unes pautes que ens donin eines per posicionar-nos en totes aquestes qüestions.

La problemàtica es mostra amb claredat aquí en una cita d'Hernández (2005:12) en la que, fa quasi 20 anys, ja quedava clara tota aquest amalgama incerta:

«De fet, com reconeixen els autors de l'estudi coordinat per Brea (2005:10), són moltes les discrepàncies que s'aprecien entre el col·lectiu de professors quant a què significa investigar en el camp de la creació artística i visual, com fer-ho i com donar-ne comptes. En estar la majoria de les integrants d'àrees com Dibuix, Pintura. Escul-

tura o Didàctica de l'Expressió Plàstica, compromesos (...) amb la tasca de creació artística és molt freqüent una indiferència ambigua entre les activitats d'investigar i crear»

05 En definitiva, i per acabar amb l'estat de la qüestió, la situació actual és que no podem definir amb facilitat que és o què no és Recerca Artística. Prova d'aquesta afirmació és l'editorial de la revista JAR num. 28, escrita per Michael Schwab, Editor en cap:

10 «Quan JAR va començar, volíem específicament posar entre parèntesi la qüestió de què era la recerca artística, a fi de concedir-los un espai més experimental a les articulacions de la pràctica com a recerca, o exposicions, com les anomenem. A hores d'ara, podrien argüir algunxs, ja hem tingut un temps suficient com per a arribar a con-
15 cloure què és el que val o no com a recerca artística. Malgrat això, continuem subratllant que aquest tipus de definicions no són part del mandat o propòsit de JAR. De fet, sembla que el camp ha funcionat i s'ha expandit de manera bastant reeixida sense que existeixi una clara comprensió del que és la "Recerca Artística".»

20 És a dir, que el terme RA aixopluga múltiples activitats i sota el seu paraigües es produeixen recerques d'interès en molts sentits tot i que no podem articular-ne una definició.

25 *Rellevància de la recerca*

Donat que el terme cada vegada té més força, però que no hi ha un plantejament clar al respecte o, si més no, el terme s'usa de manera diversa o hi ha múltiples qüestions que sobrevolen aquest ús contradictori del terme, he considerat pertinent dedicar la meua tesi Doctoral a la Recerca Artística. Crec fermament que aquest treball de recerca pot facilitar la tasca de futurs Recercadors en dos sentits: D'una banda com a cartografia que permeti comprendre la relació Recerca/ Pràctica artística, de l'altre proposant vies de continuïtat.

35 Tot sovint, els estudiants de doctorat de les disciplines artístiques es llenquen al fet investigador amb unes nocions barrejades de varies disciplines que fan difícil tant la tasca executora, com la valoració o categorització d'aquesta. A l'hora, cada vegada amb més freqüència, els artistes presenten els seus dossiers amb propostes expositives com a treballs de recerca.
40 Ara per ara és necessari generar contingut que ajudi a què els artistes i

recercadors tinguin eines per articular la idea de Recerca Artística. La idea de recerca fa que l'artista sigui molt conscient del que fa, de com ho fa i de perquè ho fa. La seva obra es produeix d'una forma més ordenada i més efectiva, però això no vol dir necessàriament una vinculació forta amb la idea de coneixement.

05

D'altra banda, trobem que filòsofs i historiadors utilitzen estratègies discursives molt properes a l'art per fer la seva tasca. Sembla que, per contacte amb les arts, aquelles disciplines que estaven en contacte quasi exclusivament amb el text veuen en les arts expansions dels seus modes de fer i conèixer. La Recerca Artística, en aquest sentit, sembla que produeix innovació en la manera com ens acostem a conèixer. La RA sembla que ha resultat un bon punt de partida per anar més enllà del que està establert. En aquest sentit, existeixen fenòmens paral·lels destacables com és la *performance philosophy*, que adopta formes de l'art contemporani per fer filosofia. Un altre exemple destacable al nostre país és la publicació 'Piscina' (2019)', sota la direcció editorial de Rita Sixto i Usoa Fullaondo, on clarament hi trobem estudis que parlen des d'una distància teòrica i que, majoritàriament, usen el text i han adoptat plantejaments disruptius i sovint poètics per acarar la producció de coneixement. El cas és semblant al que fa anys fa la pràctica curatorial: des de perspectives de distància teòrica, s'utilitza el medi de l'exposició i el material 'obra', per generar discursos o tesi que son, en última instància, propostes de coneixement. En definitiva, els curadors, a grans trets, han fet seva la operativa de la instal·lació artística per transcendir un discurs textual. Si bé és cert que això no és nou, d'alguna manera la consciència d'aquesta capacitat per generar coneixement sí que ho és, i per això he considerat important parlar-ne en aquesta tesi.

10

15

20

25

En una línia híbrida a les anteriorment descrites hi podem adherir la publicació digital JAR (Journal of Artistic Research), vinculada al col·lectiu SAR (Society of Artistic Research) i que ha esdevingut un referent en la construcció d'un entramat acadèmic sòlid per al desenvolupament de la Recerca Artística. El cas del JAR destaca en dos sentits: d'una banda afegeix la *peer review* per a la publicació dels seus articles, de manera que acosta la pràctica de la Recerca Artística al sistema de validació que utilitzen les ciències naturals i socials i ajudant a crear una entramat d'especialistes i opinió, de l'altra (i potser per mi potser és la característica més inspiradora) té en consideració les característiques intrínseques de l'entorn digital per incloure la multimèdia, ja que la plataforma permet usar àudio, vídeo i text en el mateix document permetent així una expan-

30

35

40

sió dels modes de conèixer. El cas no deixa de resultar interessant, ja que, quan encara no queda clar com integrar la pràctica artística com a generadora de coneixement, la proposta ja ha provocat que noves maneres de conèixer apareguin a la palestra. No només això, sinó que la producció de coneixement sembla que s'està desplaçant i expandint.

A més, cal que prenem atenció també en el fet que la Recerca Artística apareix en altres àmbits: tant en espais institucionals com museus, com en altres de classificació més difícil, com la SAR o Hangar Centre de Recerca d'Arts Visuals de Barcelona, entre d'altres. Si a principis del segle XXI proliferava la idea de centre de creació, als anys vint comencem a detectar com la idea de coneixement comença a formar part tant en els discursos expositius com en l'enfocament dels centres d'art.

En definitiva, urgeix, en el context català, una eina que ens ajudi a realitzar RA –del tipus que sigui– amb més autoconsciència. És per això que aquesta tesi vol ser una ajuda per a la comprensió de la RA i provocar, així, una pràctica de recerca més conscient i responsable.

Metòdica de recerca

Evito la paraula metodologia ja que es refereix a l'estudi sistemàtic dels mètodes. Donada la temàtica de l'estudi i essent Borgdorff una referència tan establerta i utilitzada per tota la comunitat afí i propera i atès que l'autor exerceix una crítica ferotge al terme metodologia, em sembla raonable la cerca d'un altre terme. He optat per el terme metòdica ja que fa referència a una articulació de mètodes, en aquest cas destinats a respondre als objectius i a les preguntes de recerca. Els mètodes, al meu entendre, tenen dues finalitats: recollir dades i creuar-les, de manera que generin entitats de pensament assumibles per a la resta de persones amb els que compartim una cultura. Hi ha mètodes destinats a la recollida, mentre que uns altres permeten creuar-les. D'altres, com el mètode experimental, proposen un mecanisme per tal de comprendre les relacions de les dades amb l'aspiració de cerca de veritat. En aquest cas he decidit operar de la manera següent:

Recollida de dades

La recollida de dades s'articula en quatre grans blocs:

1. Fonts sobre el què s'ha dit (bibliografia, conferències, cursos).

2. Exemples del que s'ha fet i es considera Recerca Artística o del que s'ha fet i és d'interès per a l'estudi. Estudi de casos i/o entrevistes.
3. Experiència personal com a PDI a EINA Centre Universitari de Disseny i Art i membre de dues de les comissions del Campus de les Arts⁰⁴.
4. Experiència personal com a professional de diverses pràctiques artístiques.

05

Articulo la recollida de dades a través de la recerca bibliogràfica, webgràfica i videogràfica, les visites a exposicions i a museus i les entrevistes amb informants clau. D'altra banda estudio casos, tant aquells que la comunitat accepta com a Recerca Artística -com poden ser els casos d'Hito Steyrl (2015) o Eduardo Cak (Vilar, 2015)- així com aquells que d'alguna manera es relacionen amb els conceptes que desenvoluparé durant el text, com el cas de cabosanroque. El tercer bloc s'articula a través dels resultats de la meva experiència com a professor dels alumnes del Grau en Disseny d'Eina, així com la meva participació al Campus de les Arts. Per acabar, la meva experiència en el camp de la fotografia professional, l'educació de l'art, la curadoria i la meva tasca com a artista curador i dissenyador d'exposicions.

10

15

20

Articulació de les dades

Pel que fa a l'articulació de les dades recollides, he desenvolupat una estratègia per tal de caracteritzar el terme Recerca Artística que és l'eina principal de la investigació. Utilitzaré les pàgines següents per tal d'explicar el mecanisme textual –amb una arrel filosòfica– que he utilitzat per a fer aquesta tesi.

25

La primera i més intuïtiva operació a l'hora d'abordar un terme, és preguntar-nos *què és?* En aquest cas seria pertinent preguntar-nos *Què és la Recerca Artística?* Dic pertinent i afegeixo infructuós.

30

35

04 El Campus de les Arts és un projecte que, liderat per la UB, amalgama tots els centres de l'educació superior vinculats a les arts de Barcelona i el seu entorn. Al seu document 'Recerca artística' hi llegim: «Aquest projecte té per objectiu secundar els ensenyaments artístics de nivell superior de Catalunya en el seu afany d'aconseguir donar resposta als reptes qualitius i quantitius que tenen plantejats fruit de la seva particular ubicació en el sistema educatiu del nostre país.»

40

Ben conegut és el cas de Goodman (1990⁰⁵), que canvia la manera d'acostar-se el terme art. Si històricament ens havíem preguntat *Què és l'art?* Goodman canvia l'enfocament i es pregunta *Quan és l'art?* La pregunta ontològica és, com tants altres problemes filosòfics, una trampa del llenguatge. Preguntem *Què és alguna cosa*, ja que el llenguatge ens ofereix aquesta capacitat i no perquè l'essència, d'alguna cosa o ser, existeixi o tingui sentit esbrinar-la (Vilar, 2014). Preguntar el *Quan* és una manera brillant i intel·ligent d'esquivar l'escull filosòfic. Enlloc de preguntar-nos per l'essència d'alguna cosa, ens preguntem per aquelles circumstàncies que fan que alguna cosa s'entengui d'una manera determinada.

És útil en aquest punt recórrer a Wittgenstein ja que les seves 'Investigacions filosòfiques' (2012⁰⁶) ens ajudaran a enfocar realment la nostra voluntat de caracteritzar el terme Recerca Artística. Al llarg del 'Tractatus Logico-philosophicus' (2003⁰⁷), Wittgenstein defensa que les paraules tenen un significat unívoc. És a dir que cada paraula té —per si mateixa— un significat fort. A investigacions filosòfiques Wittgenstein es retractarà del seu plantejament i afirmarà que les paraules no tenen un significat, sinó que són els parlants els que, en tant que usen, les doten de significat. Els parlant, en termes de Wittgenstein, quan aprenen una llengua aprenen un 'joc del llenguatge' i no el significat o la lògica de les paraules.

«Per a una gran classe de casos d'utilització de la paraula «significat» —encara que no per a tots els casos de la seva utilització— pot explicar-se aquesta paraula així: El significat d'una paraula és el seu ús en el llenguatge» (Wittgenstein, 2012)

És a dir, que comprendre una paraula és comprendre el seu ús en el llenguatge més enllà de la definició del què és, que resulta infructuosa i incerta. Ben conegut és l'exemple, també de Wittgenstein, del joc: si ens preguntem que és el joc no trobarem quelcom comú que pugui definir tots els casos on s'utilitza la paraula joc. Hi ha jocs en què competeixen diferents equips, però hi ha jocs en els que hi par-

05 Original de 1976.

40 06 Original de 1954.

07 Original de 1921.

ticipa només un jugador que de vegades competeix i de vegades no. I és que hi ha jocs per plaer, tot i que de vegades jugar a un joc pot ser dur i gens divertit. De vegades no hi ha cap objectiu en l'execució d'un joc i alguns tenen regles i d'altres no. No hi ha doncs tal essència 'joc' i tan sols trobarem convergències en aspectes que engloben més categories que el terme joc. Per exemple, podem dir que el joc es una activitat, però cuinar també és una activitat que, tot i poder ser un joc, d'entrada no té perquè ser-ho.

05

Si volem explicar a una extraterrestre que és el joc (Wittgenstein, 2013) la única forma que tenim és descriure i posar alguns exemples d'allò que anomenem jocs, com els jocs de cartes, el futbol i algun joc de cor. Després podem afegir que aquestes i d'altres activitats més o menys semblants reben el nom de jocs. El mateix que passa amb la paraula joc passa, per exemple amb la paraula 'agua' que pot referir-se a la substància químicament descrita com a H₂O, o a que la policia és a prop quan s'estan portant a terme activitats delictives. Per tal d'intentar explicar com els parlants aprenem aquests jocs del llenguatge Wittgenstein (2013) utilitza un terme extremadament interessant per aquest estudi: els semblants de família.

10

15

20

Una família està formada per dones i homes. N'hi ha que són alts i n'hi ha de baixos, de guapos o de lletjos, amb els ulls clars i amb els ulls foscos. La mare i les nebodes però comparteixen les orelles, mentre que les mans les veiem molt semblants entre el pare, un avi i un tiet. Els néts són tots rossos i elles tenen els ulls blaus o verds, sempre clars. L'assumpte no és clar, no hi ha res comú sinó una sort d'ADN que apareix fraccionat, de manera poc concreta però si unim totes aquestes semblances i diferències, els percebem com un grup. Amb les paraules passa el mateix quan aprenem el seu joc.

25

30

La idea de semblant de família va ser utilitzada per Weitz (1956) per intentar copsar el terme art en un intent de superar l'acostament ontològic. En l'estudi dels termes Weitz afegeix quelcom també útil: la idea dels termes oberts i tancats. Weitz s'adona que hi ha termes amb un joc del llenguatge més ampli que no pas altres així defineix termes oberts o tancats. Art, disseny o joc són termes oberts mentre que cadira, és un mot tancat. La cosa és més complexa que això i afegiria que potser té sentit comprendre que tancat o obert són característiques dels termes i que existeixen una gradació infinita per entendre aquest comportament dels diferents jocs del llenguatge. Així la proposta de Weitz s'ubica en

35

40

els extrems i hem de permetre entendre el sentit dels termes en una lògica difusa. Advertirà el lector que ‘cadira’ és un terme prou tancat, també el terme ‘tamboret’. Els tamborets o no tenen respatller o el respatller és molt petit, els tamborets són alts per estar a les barres dels bars o petits per estar en taules baixes i tendeixen a tenir una pota o una sensació de bloc. Les cadires tenen normalment respatlles alts i 4 potes. Ara bé quina és la mida de respatller que ens porta al tamboret? La cadira *Tulip* d’Eero Saarinen consta d’una pota mentre que el tamboret *Backenzahn* d’E15 en té 4. Quines són les mides, les relacions d’alçades que ens fan pensar en tamborets o en cadires? Els límits possiblement s’expliquen a través d’un pensament de lògica difusa que pot ser aplicada de manera clarificadora als termes i als semblants de família.

Per tal de configurar un semblant de família de la idea de Recerca Artística m’ha perseguit i preocupat també la idea de la simetria. El problema que pot semblar menor per mi no ho va ser durant gran part d’aquesta investigació. He dedicat esforços considerables cercant unes categories estables que em permetessin explicar la Recerca Artística. Volia trobar una forma d’atansar-me a la descripció el més estable possible. Si feia un plantejament per una banda havia de respondre d’igual forma per l’altra. I és que tot sovint cerquem models simètrics, estables o geomètrics. El fet no és menor, intentem que els conceptes s’aguantin amb tres potes -com les taules-, busquem l’equilibri -si hem categoritzat dos elements per una banda, intentem que n’hi hagi dos per l’altra-, cerquem un negre, si hi ha un blanc i si veiem alguna cosa en positiu, intentem detectar-ne el negatiu. I és que constantment traslладem la nostra relació física amb el món per comprendre les nostres relacions mentals. Cerquem la simetria ja que som simètrics. Si cerquem 3 arguments com a mínim és, com he explicat, perquè d’alguna manera generem analogies amb l’entorn físic i en traslладem les característiques al llenguatge i als seus conceptes. En el mateix sentit la nostra cultura i la nostra tecnologia també ens condicionen.

Dit d’una altra manera, tendim a intentar explicar el món amb les eines, la tecnologia i les idees amb les que ens hi relacionem. No és casual que Descartes faci una aproximació maquinista del funcionament del pensament. En el mateix sentit avui en dia parlem de *disconnectar* o *recarregar piles* davant de situacions d’estrès, parlem de *passar pantalles* mentre nosaltres fem *resets* o tenim *inputs*. El que estem fent clarament és aplicar el model informàtic per ‘explicar’ el funcionament del nostre cervell. De fet, el que fem són me-

tàfores per tal d'explicar-nos —amb les capacitats que el llenguatge ens dona— el mon. El llenguatge permet i condiona, alhora, la nostra relació amb el mon. El llenguatge a més a més canvia, creix i s'adapta a allò que sabem o creiem saber. No utilitzem els sistema decimal ja que tenim 10 dits, i ens resulta fàcil fer les comptes en base 10?

05

En un sentit semblant el text de Keneth Gergen 'El asedio del yo' (2018⁰⁸) resulta clarificador. A grans trets, i deixant de banda tot el seu sistema argumental, mostra com funciona el joc del llenguatge en relació a les ciències de la salut i la construcció del jo: la psicologia, la psiquiatria o la neurociència estudien els comportaments des individus. De vegades aquests comportaments tenen peculiaritats i aquestes de vegades es classifiquen en termes d'afeccions. Així trobem: baixa autoestima, depressió, obsessió compulsiva, sadomasoquisme, crisi d'identitat, personalitat antisocial, trastorn d'estres post traumàtic, autoritarisme, repressió, esgotament, paranoia, bulímia, anorèxia, angioixa o psicosis entre moltes d'altres. El llenguatge d'entrada assimila aquests termes per descriure una realitat però un cop els conceptes es troben en el llenguatge es transformen en una eina creadora. Així, el jo es construeix en base a aquestes possibilitats.

10

15

20

És a dir que el llenguatge fa el mon a l'hora que el mon fa el llenguatge. El llenguatge és pensament, es capacitat de produir discurs. No puc dir allò que el llenguatge no sap o pot dir, i a l'hora construeixo el mon que el llenguatge em permet fer. Això significa que no puc inventar-me maneres de viure fora de les paraules del llenguatge? És clar que sí, però caldrà primer inventar aquestes formes i això és d'entrada com a mínim un esforç. Puc imaginar una relació de parella —seguint a Gergen— romàntica, intensa, allargada en el temps però espaiada en llargs períodes de temps amb una poligàmia intercalada? Puc. Però el més comú i senzill serà construir-me en base al significat de la idea *relació de parella* establerta a la meva societat, amb un joc el llenguatge concret i caracteritzat per certs factors: vida en comú, pacte de relació sexo-afectiva només entre els integrants de la parella, intenció de tenir fills així com unes relacions familiars basades en aquest vincle.

25

30

35

Però no perdem el fil i retornem al meu problema: comprendre la Recerca Artística. Així doncs per comprendre la idea de Recerca Artística podríem, seguint a Goodman, preguntar-nos: quan alguna cosa és Recerca Artística. De fet, això és exactament el que proposa Klein (2010) al seu article ‘What is artistic research’. Però és que preguntar-se pel *quan*, és a dir per les circumstàncies que fan que alguna cosa s’entengui com a Recerca Artística, de fet, no cobreix totes les possibles respostes. El *quan* és una sort de construcció de semblant de família perquè pregunta per les circumstàncies, però cau en una certa limitació que crec podem superar sense trair la brillantor del plantejament. El *quan*, de fet, pregunta per les circumstàncies temporals. *Qui* fa Recerca Artística, *per què* la fa o on la fa, resulten de fet preguntes crucials que el *quan* no pot assumir. El que pretenc és, com ja he indicat, caracteritzar el terme RA –amb la idea soterrada de semblant de família– entenent que els termes són oberts i asimètrics.

Si paro atenció a la tasca dels periodistes, trobarem certes coincidències amb la meva feina: la tasca de les periodistes és l’explicació dels fets i amb la intenció d’apropar-se el màxim possible a la veritat d’aquests fets. Però és que els fets són difícils d’explicar, és complicat –i potser impossible– abandonar la nostra posició política i ser neutrals. Una solució prou coneguda és preguntar-se sempre per *qui*, *què*, *quan*, *on*, *com* i *per què*. Si repassem els paràgrafs anteriors, ens adonem que el periodisme ha fet, per la seva banda, un procés molt semblant al de Goodman però expandit. Preguntar-nos *què*, *qui*, *quan*, *on*, *com* i *per què* no és el camí per descriure res en termes acadèmics, però ens mostra una interessant intenció de multiapropament per arribar a certa aspiració de veritat, per explicar els fets. Està clar que mai no podrem superar els mostres modes de coneixement i aplicar la formula de les cinc W i la H, directament seria una estupidesa, però entendre les raons de la formula ens ha ajudat a completar la proposta de Goodman i a ubicar la idea de semblant de família. Per tal de realitzar aquest propòsit vaig proposar-me un model aparentment naïf: recuperar el model periodístic americà de les cinc W i la H. Després d’aplicar-lo, em vaig adonar que no tenia espai en aquesta tesi per copsar la multiplicitat de les 5W+H i que m’havia centrat en dues qüestions: respondre a les preguntes *per què parlem de RA* i *Com parlem de RA?* Això m’ha portat a una tesi final que presenta raons i maneres de parlar de la RA que articulen finalment tant una genealogia com una eina per a la seva comprensió. Així doncs aquesta tesi doctoral està articulada al voltant de com-

prendre les circumstàncies que ens han portat a parlar de RA així com a comprendre com la hem comprès. Ja he comentat que he optat per limitar el meu camp d'acció al cas de Barcelona i el seu entorn proper. La raó és que la meva situació a la ciutat com a professor d'un Centre Universitari així com la meva implicació en el Campus de les Arts i la meva situació com a professional em porten a pensar que les respostes que planteja aquesta tesi són útils en aquest entorn. M'agradaria que el que aquí es dirà sigui útil per altres contextos però la tasca és massa gran com per tenir-ne clara la resposta.

05

10

Objectius de recerca

Els objectius principals d'aquest estudi són:

1. Aportar eines que permetin la comprensió dels diferents posicionaments pel que fa al terme Recerca Artística i desplegar una cartografia.
2. Proposar una eina que faciliti la comprensió de la RA a partir de qüestionar el model de Borgdorff *sobre, per i en*.
3. Estudiar el cas de la instal·lació dels artistes Cabosanroque en relació al coneixement entès com a comprensió del mon.

15

20

Desplegament de les preguntes pertinents: disseny dels capítols

25

CAPÍTOL 1

Per què parlem de Recerca Artística?

Raó 1: Un relat a partir de Bolonya

En aquesta amalgama d'allò que s'anomena recerca artística, i seguint amb l'explicació anterior, ha quedat establert que l'origen de la Recerca Artística es pot atribuir a la incorporació dels estudis artístics als estudis superiors. En aquest capítol explico aquest primer acostament així com les conseqüències d'aquesta situació.

30

35

CAPÍTOL 2

Per què parlem de recerca artística?

Raó 2: L'economia del coneixement i el sistema EEES

En aquest capítol em pregunto pels motius que van portar les arts a ser absorbides per l'EEES. A través del pacte de Lisboa, arribo a la

40

conclusió que possiblement les raons de la creació d'aquest espai comú per a l'educació superior van ser de caire econòmic, vinculables a l'economia del coneixement.

05 CAPÍTOL 3

Per què parlem de Recerca Artística?

Raó 3: L'economia del coneixement i la producció artística: el cas d'Hangar

10 Continuo amb l'estudi del cas d'Hangar, centre per a la producció artística i la recerca. He decidit realitzar aquest estudi atès que es tracta d'un centre no vinculat a la universitat que realitza RA. Aquest model no es pot encabir dins el relat institucional de la RA. A partir d'una entrevista amb marta Gracia (ex coordinadora de l'àrea de recerca d'Hangar) vaig detectar que hi podia haver una
15 relació entre el l'economia del coneixement i la RA feta des de fora de l'acadèmia.

CAPÍTOL 4

Per què parlem de recerca artística?

20 Raó 4: Un relat a partir de Danto cap a la capacitat epistemològica de l'art.

Utilitzo aquest capítol per tal d'especular, des d'un punt de vista històric, sobre la relació *entre l'art –bàsicament pintura i escultura– i el coneixement. Utilitzo dues fonts principals: d'una banda les tesis Gombrich, que m'ajuden descriure com les idees recerca i coneixement* en relació a l'art tenen orígens en la modernitat, de l'altra exposo el discurs de Danto que em porta a plantejar la possibilitat que la RA sigui una possibilitat efectiva davant la situació post-històrica
25

30 CAP. 5

Per què parlem de Recerca Artística?

Raó 5: 3 antecedents de pràctica artística com a coneixement

35 Exploro aquí que la capacitat epistemològica de l'art sigui, no la conseqüència de l'absorció de les arts per part de l'EEES, sinó el resultat d'alguns exercicis de pràctica artística duts a terme durant el període liderat pel paradigma del manifest. La RA, seguint amb aquesta lògica, emergeix, d'una banda, com a conseqüència de l'intent de l'economia del coneixement per apropiar-se del poder epistemològic de les arts descoberta durant les avantguardes i, de l'altra,
40 la RA seria també la solidificació emancipadora d'aquesta capacitat.

CAPÍTOL 6

Com pensem la recerca artística? Revisió crítica del model *Sobre, per a i en*

El capítol se centra en una revisió crítica de la tríada de Borgdorff *recerca sobre, per i en l'art*. Aquest plantejament ha estat de gran transcendència en l'espai on s'emmarca aquest estudi, és a dir, Barcelona i els seu entorn. Des de la meua tasca com a professor de TFG enfocat a la Recerca Artística, corroboro que, a efectes pràctics, la famosa tríada no és útil en un sentit de discernibilitat. Per raó d'aquests dos factors he realitzat la revisió que m'ha portat a variacions en les definicions clàssiques de RA.

05

10

CAPÍTOL 7

Com pensem la recerca artística? Proposta de superació del model *Sobre, per a i en*

Durant el present capítol, mostro que l'acostament *sobre, per i en* exposat al capítol anterior és insuficient. Per tal de poder justificar aquesta afirmació, recorro a la meua experiència com a professor de TFG a EINA durant set anys i presento i estudio sis casos notables que mostren la situació amb què em vaig trobar. Utilitzo aquesta revisió dels casos per proposar una eina destinada a facilitar la comprensió de cada una de les diferents pràctiques incloses sota el paraigües RA, tant des del punt de vista del recercador, com d'aquell subjecte que consulta, experimenta o llegeix la recerca.

15

20

25

CAPÍTOL 8

Per què parlem de recerca artística?

Raó 6: la RA, una oportunitat per al coneixement a través de l'anàlisi d'un cas: Dimonis. Ex-orcismes i in-orcismes de Verdaguer de Cabosanroque

30

Per acabar exposo el problema del coneixement en relació a la RA. La idea de coneixement és central en tota el discurs de la RA, però alhora suposa una gran dificultat. Assenyalo també que la RA potser obre pas a una manera de conèixer més enllà del text i que això s'ajusta a la tesi de Danto. Un cop descrit el problema i proposada una possibilitat d'actuació, explico l'obra de Cabosanroque, Ex-orcismes i in-orcismes de Verdaguer, perquè aquest cas exemplifica una interessant possibilitat de relació entre art i coneixement. Per acabar el capítol, estabexo la relació entre les idees exposades i plantejo si la Recerca Artística pot ser entesa com una pràctica que

35

40

activa un coneixement multi-modal del mon, així com si té sentit la idea de coneixement multi-modal. Ambdós aspectes quedaran com la via de continuïtat principal d'aquesta tesi.

05 Per acabar aquesta introducció, voldria deixar clar que aquest no és el text d'un filòsof, ni tampoc està escrit des de la filosofia o des de la historiografia de l'art. La meva expertesa rau en quinze anys de docència universitària i en més de vint dedicats a la pràctica professional de l'art o vinculada: des de la fotografia comercial al muntatge i desenvolupament de projectes d'art i a la seva difusió. La filosofia és, en aquest text, una eina essencial però no un argument central, només m'aporta certes idees que m'ajuden a comprendre. Es tracta, doncs, d'un recurs de comprensió més que, al costat de la curadoria d'exposicions, la generació d'obra i l'escriptura de textos crítics, encarnen les meves eines de recerca i pensament. Així doncs, el lector trobarà en aquestes línies el text d'algú amb un perfil estranyament híbrid que pretén construir un artefacte útil per al coneixement. Comencem, ara sí, per un dels principis.

20

25

30

35

40

05

10

15

20

25

30

35

40

Capítol 01: Per què parlem de Recerca Artística?

Raó (01)
Un relat a partir
de Bolonya

En el context de tot allò que s'anomena Recerca Artística⁰⁹, la posició majoritària, tant de la bibliografia com del sector, coincideix en que l'origen d'aquesta terminologia apareix amb la incorporació dels estudis artístics a l'ensenyament superior. Començaré aquest capítol exposant les propostes d'Hernández, Borgdorff i Lesage i continuaré la meua dissertació descrivint les conseqüències d'aquesta absorció de les arts per part de l'ensenyament superior. Acabaré el capítol proposant solucions als problemes que han sorgit a través d'una proposta esbossada d'un enfoc nou dels doctorats. Totes les meves aportacions es basaran, d'una banda, en la bibliografia existent, de l'altra en la meua tasca com a professor universitari, durant els últims 15 anys, d'un centre adscrit.

1. Els estudis de les arts passen a formar part de la Universitat

Seguint amb l'explicació amb la qual he començat, l'origen de la problemàtica –o millor encara, la raó per la qual sembla es va encunyar el terme Recerca Artística–, rau en la fricció que es va produir el contacte de les arts amb la institució universitària.

Com a fonts principals exposaré, d'una banda, els textos d'Hernández (2013) i, de l'altra, els escrits de Borgdorff (2010) i de Lesage (2013). Ambdós punts de vista presenten una visió unívoca tot i que amb matisos remarcables que fan que m'interessi explicar-los en dos grups. Sigui com sigui, els dos autors d'alguna manera avalen el relat informal que recorre les diferents escoles, facultats i universitats vinculades amb l'art. Aquest relat es pot resumir en que el terme Recerca Artística apareix com a fruit de la trobada entre la Universitat i l'art. Vegem de nou¹⁰ la introducció del text 'Investigació artística indiscriminada' de Rubén López-Cano (2020) de Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC), en la qual queden clars tant el punt de vista de la fricció universitat-art, com els problemes que ha generat. En aquest sentit, uso la paraula *fricció* d'una forma gens innocent, ja que posa de manifest la dificultat d'encaix entre els dos elements de l'equació.

09 D'ara en endavant RA o Recerca Artística indistintament.

10 M'he referit a aquest fragment a la introducció.

«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 idiosincràcies artístiques, i viceversa.»

05

10

1.1 La posició d'Hernández

15

Començo la meva explicació amb les paraules d'Hernández (2013). D'entrada comentar una característica important: l'autor diferencia, al principi del seu text, entre Recerca Artística i recerca basada en les arts. La diferenciació no és menor, tot i que moltes artistes se senten molt més còmodes amb el terme *Arts practice based research* i que la tendència actual és a parlar únicament de Recerca Artística (Chiantore, 2022), les múltiples terminologies mostren una necessitat subjacent d'expressar diferents comportaments sota una mateixa expressió. El relat d'Hernández comença a finals dels anys 70 i posa de manifest l'origen de la investigació basada en les arts amb l'aparició de l'ús que els terapeutes fan dels mètodes acadèmics dins de les arts. És destacable, des de el meu punt de vista i donada la seva singularitat, el seu recolzament en autors propers a l'art teràpia com McNiff. Segons l'autor de la facultat de Belles Arts de Barcelona, aquells professionals que, en general, tendien a unir psicologia i pràctica artística i que fins aquell moment havien estat treballant tant en institucions públiques com en el sector privat, es van adonar dels avantatges d'obtenir la seva acreditació acadèmica. Aquest fet els va portar a introduir formes de recerca i narrativa pràctiques que anaven més enllà de la presentació clàssica d'un cas clínic. En paraules de l'autor, les publicacions van començar a sorgir i van mostrar una manera de sistematitzar i compartir aquests tipus de treballs. Els investigadors van començar a utilitzar modes narratius vinculats a la investigació en humanitats i en ciències socials que, fins aquell moment, s'havien mantingut exclusives d'un conjunt reduït de professionals. Aquest esdeveniment va donar lloc al debat sobre el format de presentació de treballs i la in-

20

25

30

35

40

roducció d'una activitat clau en el procés acadèmic: la *peer-review*¹¹ o revisió per parells.

05 Tal i com he comentat, Hernández (2013) distingeix entre investigació basada en les arts i investigació artística. En el seu text, observem que es pot traçar un camí similar pel que fa a la investigació artística respecte la seva parella, la investigació basada en les arts. En el cas de la investigació artística, els inicis també van ser a finals dels anys setanta, en un moment en el qual les escoles d'art es van incorporar a les universitats. Aquest canvi, segons Hernández, va obligar els artistes, músics, ballarins, coreògrafs, dramaturgs, actors, cineastes i professors de Belles Arts a fer tot allò que s'espera de la universitat: produir dissertacions de màster o doctorat, presentar beques de recerca i obrir el seu treball a la crítica d'altres companys, amb processos clars de transferència i transparència. Aquesta situació va produir que, en paraules de l'autor, es produís un trencament amb la creença que sostenia que tota pràctica artística és investigació per si mateixa. Aquest raonament va produir un avançament cap a la comprensió que la investigació artística, per tal de ser considerada com a tal dins de l'acadèmia, havia de complir un determinat conjunt d'estàndards. Hernández afegeix que els requisits perquè la pràctica artística pugui ser qualificada com a investigació no sempre es compleixen. Així sorgeix la necessitat de donar sentit a la pràctica artística com a investigació, no a través del seu estatus, sinó en considerar com pot explicar un procediment en el que es revelen els desenvolupaments i accions relacionades amb el procés creatiu o amb una interpretació artística.

Tot i que trobem a faltar una referència geogràfica explícita en les explicacions d'Hernández, les seves aportacions són destacables i les podem resumir en:

- 30 1. Separa recerca artística i recerca basada en la pràctica. I les vincula d'una banda, amb l'art teràpia i, d'altra, amb la trobada entre la universitat i el món de l'art (tal i com faran Borgdorff o Lesage).
- 35 2. Presenta la revisió per parells o *peer-review*.

11 La idea de Peer-review ha estat crucial en el desenvolupament de la RA, sobre tot amb la publicació JAR. JAR és una publicació digital pionera en el seu plantejament, ja que ofereix una plataforma que permet articles que van més enllà del text i introdueixen l'àudio i la imatge en moviment.

3. Presenta tant la RA com la investigació basada en les arts, com una pràctica diferenciada de la pràctica artística.

Per poder sostenir la tercera afirmació –cosa que entra en conflicte amb aquella frase atribuïda, en un context informal, a Mersch en la qual s’afirmava que l’*artistic research is just art*, i a la qual me n’he referit durant la introducció–, Hernández (2013) estableix un procediment molt semblant al de Klein (2017): establir un marc a partir de la definició de recerca i desenvolupar-ne l’explicació a partir d’aquí. En aquest cas, Hernández (2013) tria la definició de ‘The Arts & Humanities Research Board’ que considera que és útil tant per a l’art i el disseny, com per a la música, la dansa o el teatre. Aquest enfocament de la investigació es caracteritza per tres punts claus: l’accessibilitat, la transparència i la transferibilitat.

– Accessibilitat: la investigació es considera un acte públic, obert a la revisió per parells o *peer review*.

– Transparència: es refereix a la claredat de l’estructura, els processos i els resultats de la investigació.

– Transferibilitat: senyala la manera en què la investigació contribueix, més enllà dels paràmetres d’un projecte específic, tant pel que fa als temes que tracta, com pels seus objectius principals i metodològics i decisions. En conseqüència, és útil a altres investigadors en altres contextos de recerca.

Aquestes tres condicions permetrien separar pràctica artística i pràctica artística investigadora i poden servir de punt de partida per establir un consens i, el que és més important, desenvolupar criteris per a l’avaluació dels treballs presentats com a investigació basada o fonamentada en qual-sevol modalitat artística o especialitat. Entraré a fons en la idea d’un marc que ens permeti caracteritzar la RA en els Capítols 5 i 6, on desenvolupo una eina que pretén facilitar la comprensió dels diferents modes d’operar de la Recerca Artística. La proposta d’Hernández ens servirà com a punt de partida, juntament amb els citats Frayling i Borgdorff o Klein. Ara bé, he decidit fer un petit avançament en aquest capítol 1, perquè em sembla important destacar que, ja en els punts més embrionaris de la dissertació sobre les raons que ens han portat a parlar de la idea de Recerca Artística, apareix el problema de si la pràctica artística és o no és *per se* recerca. El problema continua avui en dia i el terme recerca artística s’utilitza en múltiples contextos de manera que, per exemple Vilar (2022) o Borg-

dorff (2010), consideren que hi ha Recerca Artística destinada a fer obra. De fet, per entendre el text d'Hernández, l'hem de considerar com un dispositiu que pretén equipar les arts amb el sistema establert de recerca universitària, més que com l'explicació d'un fenomen.

05

1.2 La posició de Lesage i Borgdorff

10

15

20

25

30

35

Si recordem, a l'inici del capítol i en paral·lel a les afirmacions d'Hernández (2013), he anomenat dos referents europeus de la Recerca Artística, Borgdorff (2010) i Lesage (2013), els quals daten la aparició de la Recerca artística als països d'Europa arran de la Declaració de Bolonya, l'any 1999. Com sabem, aquesta declaració va ser va ser el tret de sortida d'una reforma en l'educació superior subscripta pels ministres europeus d'educació amb la intenció de fomentar la mobilitat dels estudiants, professors, investigadors i personal acadèmic per tota Europa. El que coneixem com a procés de Bolonya també es coneix com l'Espai Europeu d'Ensenyament Superior (EEES)¹² i plantejava objectius transaccionals i transnacionals. Per assolir-los, calia plantejar una estructura comuna a tots els estudis Europeus (Lesage, 2011), és a dir, forjar un marc únic per a l'educació superior. Es va decidir que constés de tres cicles: cursos de grau, màster i doctorat. Donat el context geogràfic d'aquesta tesi, el present text es desenvolupa a partir d'aquest fet crucial: la instauració d'un espai Europeu comú en l'educació superior. Pel que fa a la situació anterior a aquest procés i seguint amb Lesage (2011) i Borgdorff (2010), els estudis de les arts i les disciplines vinculades –com el disseny, la dansa o la música– tenien una situació clara i prou semblant entre països: l'educació superior professional s'orientava a l'aplicació pràctica, al disseny i al desenvolupament, mentre que la investigació acadèmica era competència de les universitats. Trobem, però, certes excepcions com el de la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona que de fet es poden entendre com a precursors del que esdevindria a la resta d'Europa i d'estudis. Un altre fet important al nostre territori és que una part dels estudis de les arts no va passar a la universitat, sinó que es va crear una branca d'estudis artístics superiors que no depèn del ministeri d'educació, sinó de la Generalitat, però que ofereix titulacions superiors de grau i de màster (no

40

12 Personalment utilitzo les referències a Bolonya quan vull parlar d'aquest espai comú per a l'educació universitària a Europa, perquè és el terme que utilitzem en l'entorn universitari català per referir-nos-en. Els tres termes funcionen, però, com a sinònims i els trobem indistintament a les diferents fonts bibliogràfiques.

de doctorat) desvinculades de la universitat i dependents de l'AQU. És el cas de l'ESMUC, l'Institut del teatre o l'ESDA, entre d'altres. Així, l'any 2003, a la reunió de seguiment celebrada a Berlín, hi podem llegir:

«Els ministres animen els estats membres a elaborar un marc de qualificacions comparables i compatibles per als seus sistemes d'educació superior, que han d'intentar descriure la formació en termes de càrrega de treball, nivell, resultats de l'aprenentatge, competències i perfil. Els estats també han d'elaborar un marc de qualificacions de referència per a l'EEES».

El tercer cicle corresponent a doctorats va passar a ser una prioritat a Berlín. Abans del 2003, com podem deduir, a la majoria¹³ de països europeus no existia un doctorat en arts (Lesage, 2011). Va ser amb l'uropeïtzació del sistema educatiu superior que va semblar lògic que els estudis relacionats amb l'art també tinguessin un doctorat. D'entrada (Lesage, 2011), però, la implantació de Doctorats en art va presentar (i presenta) no pocs detractors, tant de part de les artistes com de l'acadèmia. En aquell context, en el qual es pactava una estructura comuna per als estudis superiors, semblava lògic que els estudis de l'art i de les seves professions vinculades –com el disseny, el teatre o la dansa, que just acabaven d'entrar al sistema universitari– tinguessin també estudis de tercer cicle, és a dir, de Doctorat. En conseqüència, durant els anys següents, les institucions acadèmiques de diferents països van començar a establir el controvertit doctorat en arts. La peça clau per conèixer l'estructura de l'EEES en qual-sevol dels seus cicles és un document anomenat els descriptors de Dublín i que ha anat agafant molt protagonisme. Barà (2017) ho explica així:

«La primera peça d'aquesta construcció¹⁴ van ser els descriptors de Dublín, desenvolupats per un grup internacional d'experts, denominat 'The Joint Quality Initiative (JQI)', i publicats el març del 2004. Tot i la seva recent aparició, aquests descriptors s'han fet molt coneguts i, en particular, s'han introduït com a referent en les avaluacions de programes oficials de màster realitzades a Espanya per les agències de qualitat (en particular, per l'AQU Catalunya i per l'ANECA),

13 Com hem explicat, la Facultat de Belles Arts de Barcelona (UB) va ser una excepció. Tot i això la problemàtica de com havia de ser un doctorat en Belles Arts va ser una discussió històrica que encara dura.

14 Es refereix a l'EEES.

i també, tot i que de manera incompleta, en el Reial decret d'octubre del 2007, 16 que regula les propostes de titulacions oficials de grau i màster.»

05 Per tal d'entendre a què es refereix Bolonya amb aquest tercer cicle, és a dir, per definir exactament què és un doctorat, cal (atès que el doctorat en arts va ser en certa manera una novetat) que prenem atenció a aquests descriptors que defineixen els estudis de tercer cicle:

10 «Les titulacions que impliquen l'acompliment del tercer cicle s'atorguen a estudiants que:

1. Han demostrat una comprensió sistemàtica d'un camp d'estudi i el domini de les aptituds i els mètodes de recerca associats amb aquest camp d'estudi.

2. Han demostrat la capacitat de concebre, dissenyar, implementar i adaptar un procés substantiu de recerca amb integritat acadèmica.

20 3. Han fet, per mitjà d'una recerca original, una aportació que amplia les fronteres del coneixement mitjançant el desenvolupament d'un important corpus de treball, part del qual es publica en revistes indexades d'àmbit nacional o internacional.

25 4. Són capaços d'analitzar, d'avaluar i de sintetitzar de manera crítica idees noves i complexes.

5. Són capaços de comunicar-se amb els seus col·legues, el conjunt de la comunitat acadèmica i la societat sobre les seves especialitats.

30 6. Es preveu que siguin capaços de promoure, en contextos acadèmics i professionals, avenços tecnològics, socials o culturals en la societat del coneixement.»

35 És important fixar-nos en el Glossari del document on s'especifica el terme recerca:

40 «La paraula *recerca* s'utilitza per cobrir una gran varietat d'activitats, en el context sovint relacionat amb un camp d'estudi; el terme s'utilitza aquí per representar un estudi o investigació acurada basat en una comprensió sistemàtica i una consciència crítica del coneixement.»

ment. S'utilitza la paraula d'una manera inclusiva per donar cabuda a la gamma d'activitats que donen suport a l'original i treball innovador en tot l'àmbit acadèmic, professional i tecnològic, incloses les humanitats i les arts creatives tradicionals, escèniques i altres. No s'utilitza en qualsevol sentit limitat o restringit o relacionat únicament amb un *mètode científic* tradicional.»¹⁵

Així doncs, segons podem deduir de les fonts, la Recerca Artística seria la manera en què hauríem d'aplicar les definicions dels descriptors de Dublín per tal de que els estudis de l'art i vinculats tinguessin un lloc en el tercer cicle de l'educació superior. Aquest fet, però, ha estat més complicat del que aparentment podria semblar. D'entrada, ja hem llegit que Hernández distingeix clarament entre pràctica i investigació artística, un punt de vista que quedaria, com ja he comentat, contradit pel de Borgdorff (2010) que proposa distingir entre recerca *sobre, per i a través de les arts*, de manera que inclou dins la recerca artística, no només la pràctica artística, sinó també la recerca que es fa des de la història o la filosofia sobre el fenomen art. En un sentit, similar Vilar (2022) distingeix entre 5 tipus de RA, entre les quals fer obra també és una possibilitat. Segueixo el text referint-me a les conseqüències d'aquesta creació dels nous doctorats, particularment en art i disseny, que són els meus camps d'especialització, però també de forma paral·lela en dansa, música o teatre.

1.3 El doctorat en arts i les seves conseqüències

Tal i com he comentat, la inserció de les arts en el sistema universitari ha generat problemes en molts sentits. Tot i els descriptors de Dublín, la pràctica artística entesa com a recerca és problemàtica en molts entorns. Per tal d'acabar aquesta explicació, em centraré bàsicament en el coneixement que tinc de la situació del meu entorn laboral: d'una banda, la meva tasca com a professor investigador a EINA Centre Universitari de Disseny i Art, adscrit a la Universitat Autònoma de Barcelona¹⁶, i de l'altra, en la meva participació al Campus de les Arts com a membre d'EINA. El cas d'EINA té particularitats compartides tant amb altres escoles de disseny (com Elisava o BAU), com amb l'ESMUC o l'Institut del Teatre, que es troben en una situació similar ja que també ofereixen estudis que

15 Traducció no oficial. D'ara en endavant de totes les cites traduïdes.

16 Utilitzo Universitat Autònoma de Barcelona o UAB indistintament.

fa relativament poc que han passat a formar part de l'ensenyament superior. Amb tots ells entro en contacte via l'esmentat Campus de les Arts. Aquesta distinció ajuda a reforçar la idea que la situació de les arts dins l'educació superior és feble. Actualment hi ha estudis de Disseny dins d'ambdós sistemes sense que no quedi clara la diferència. L'article 'La ley de enseñanzas artísticas dejará los estudios fuera de la universidad y permitirá a los docentes trabajar en su disciplina fuera de las aulas', d'Ignacio Zafra (2022) mostra les contradiccions i l'estat precari dels ensenyaments en arts al nostre país des de la seva inclusió en el sistema d'educació superior. En el mateix sentit de caos i desigualtat, el fet que hi hagi estudis Disseny dins de les universitats públiques o formant part de centres adscrits, també genera diferències importants en relació a quelcom tant senzill com, per exemple, l'accés a revistes per part del personal investigador dels centres adscrits versus els investigadors de la pròpia universitat.

Pel que fa a EINA, va fer la seva entrada al sistema Universitari oficial el curs 2009-10, després de més d'una dècada oferint un títol propi de graduat superior de la UAB. Els títol propis van ser titulacions molt comuns a Catalunya durant els primers anys de la implantació del pacte de Bolonya. Es tractava de titulacions que s'oferien des de la universitat per tal d'afrontar certes realitats laborals. De títol propis n'hi havia d'equivalents als estudis universitaris de 3 anys de duració, anomenats 'Títol Propi de Graduat Mig' i equivalents al les carreres més llargues, de 4 o 5 anys, que venien associades a la nomenclatura 'Títol Propi de Graduat Superior'. La universitat certificava, d'alguna manera, que aquelles titulacions no oficials constaven de qualitat universitària. El cas d'EINA és el d'una escola d'art i disseny fundada l'any 1968 que va guanyar molt de prestigi durant els seus primers 20 anys d'existència. Gràcies de la seva qualitat, a principis dels anys noranta del s. XX va passar a ser un Centre Adscrit de la UAB i va començar a oferir un títol propi de 'Graduat Superior en Disseny'. Per tant, EINA forma part de l'entramat universitari des de fa uns 30 anys.

Amb l'absorció dels estudis de l'art i vinculats a les universitat arrel del pacte de Bolonya, els estudis universitaris de primer cicle oferts van passar a ser graus oficials. El Graduat Superior ofert a EINA va passar –amb les modificacions pertinents– a Grau Universitari en Disseny. Posteriorment, durant el curs 2013-14, es va iniciar també a EINA el primer Màster oficial en Recerca en Art i Disseny inaugurant estudis universitaris

oficials¹⁷ de màster en art i disseny de la UAB. En aquest context, però, hi ha hagut una mena d'*stop*. Tot i que des d'EINA s'han assolit estudis del nivell de Grau i de màster, no hi ha una opció que permeti desenvolupar programes de doctorat propis. Així, cap d'aquestes escoles superiors dels estudis universitaris no poden crear un programa de doctorat propi, ni tenien, fins fa relativament poc temps¹⁸, –i això és molt important– una estructura de recerca que permeti a les seves docents desenvolupar una tasca com a investigadores. Aquest últim ítem és, de fet, el més important per mesurar o quantificar la qualitat del professor universitari.

Amb tot aquest *background*, em permeto descriure la situació del doctorat en arts. He plantejat aquesta qüestió com *el problema del doctorat en arts* per tal de que quedin clars els entrebancs i com a base per a desenvolupar una petita i esbossada proposta que pot ajudar a revertir els seus problemes. Per acabar, explicaré com la manca d'estructura de recerca s'està utilitzant amb finalitats econòmiques i com aquesta situació també es podria revertir. En aquest sentit, el present capítol acabarà enllaçant amb el següent, on tractaré les raons de caire econòmic que ens poden haver portat a parlar de RA.

Aprofito aquest moment del text per aturar-me un instant en el terme *coneixement*, ja que de fet és el que guia tot el discurs vinculat a la RA o als doctorats. Desenvoluparé la idea de coneixement amb certa profunditat al capítol 7, però, per tal de continuar, crec que és necessari establir un marc que ens permeti gestionar la idea de coneixement. La idea del coneixement és excepcionalment àmplia i complexa (Vilar, 2022:89), tant que, com sabem, la filosofia té una branca –l'epistemologia– dedicada a pensar-hi. En el mateix sentit, hem escoltat a Adrián Escudero en una classe d'introducció a Husserl, afirmar que «de sobte el coneixement, la

17 Dins el sistema universitari és ben sabut que els màsters es poden dividir en oficials –que donen accés al doctorat– i no oficials o propis que se suposen professionalitzadors i no són homologables a través del ministeri d'educació. De fet, tenen una estructura molt semblant als antics títols propis del que ja n'hem parlat.

18 La situació està canviant i darrerament la Generalitat ha dotat a EINA d'un Grup de Recerca Consolidat + un Grup de Recerca Emergent. LAQU també permet en conseqüència als seus professors tenir sexennis i els doctors que han pogut accedir a l'IVU tenen tots els drets dels investigadors de la UAB. Per la seva part Elisava treballa la Recerca a través de projectes europeus i té igual que ho té Massana un grup de recerca emergent.

característica més important del pensament es va convertir en una cosa molt complicada d'entendre». Sense cap mena de dubte la idea de coneixement és el punt més complicat de tota aquesta tesi doctoral, però ara per ara proposo que entenguem el coneixement en el sentit següent:

05

Una petita definició de coneixement

10

15

Per començar m'agradaria establir que el coneixement és una activitat que es desenvolupa en els éssers humans –no m'atreveixo a dir si de forma unívoca o no, en relació a altres espècies¹⁹– de forma gradual i és tant *natural* (biològic, genètic...) com social (Alcoberro, 2009). El coneixement es refereix a la capacitat humana de saber. Tot i que hi ha una discussió important entre el saber i el coneixement, utilitzarem aquí els dos mots com a sinònims. La raó és doble: d'una banda, la literatura respecte la RA sol parlar de *knowledge*, atès que no hi ha en llengua anglesa la distinció entre saber i coneixement. De l'altra, pensem que en relació al tema que estem tractant, -la recerca com a activitat d'augment o d'aportació al coneixement- no té gaire sentit entrar en possibles jocs de llenguatge.

20

25

En definitiva, una primera proposta de saber podria anar en el sentit de definir la capacitat per a elaborar proposicions i usar el llenguatge amb un sentit d'exactitud i d'adequació a la realitat (Alcoberro, 2009). En aquest context, la definició tripartida clàssica del coneixement proposicional com una creença vertadera i justificada em sembla un bon punt de partida. Seguint aquesta definició, podríem dir que

30

«Coneixem quan donem raó, val a dir quan la justifiquem amb certa completesa. Només aleshores afirmem amb seriositat que coneixem i no tan sols que opinem. D'alguna manera, doncs, el problema del coneixement està vinculat al de la veritat. (Alcoberro, 2009)»

35

De sabers, però n'hi ha de molts tipus. A més del coneixement proposicional, podem parlar d'altres tipus i classificacions de sabers: eneactiu (Vilar, 2020), *Knowing how* proposat per Ryle i contrapo-

40

19 Sabem que hi ha primats amb capacitat per transmetre coneixement tot i que no han desenvolupat el llenguatge o que gran part dels animals criats en captivitat no saben sobreviure en el medi natural si no han passat per certes fases d'aprenentatge. El tema és complex i està ara per ara encara molt obert.

sat a *knowing what* (Alcoberro, 2009), coneixement tàcit (Schindler, 2015) o coneixement líquid (Vilar, 2021). Una altre factor a tenir en compte en relació al coneixement és la funció d'aquest coneixement. Per tractar aquest aspecte del fet coneixedor, Alcoberro (2009) fa referència a Aristòtil, que afirma:

05

«L'enteniment humà tenia una funció superior que ell anomenà teoria, del verb grec *theoreo*, que significa 'contemplar', 'mirar'»

«Un *theorós* era una mena d'ambaixador que cada ciutat enviava a les competicions esportives per a fer de jutges i observadors, però sense haver de participar directament en el joc. A partir d'aquí, la teoria va ser pensada en el món grec bàsicament com una contemplació desinteressada i agradable de la naturalesa, a través de la qual no es tractava de canviar el món sinó, gairebé amb caràcter previ i primordial, comprendre'l»

10

15

En comunió amb l'escolàstica medieval i seguint amb la premissa aristotèlica, la definició que tinc al cap quan vull referir-me a coneixement, és la de Casacuberta (2014). Per coneixement estableix no una pregunta sobre el *què és?*, sinó una definició articulada sobre el *per a què?* Que d'alguna manera és vincular-lo a la idea de comprensió. En aquest sentit, estableix per coneixement aquella informació ordenada que ens permet descriure, explicar o preveure un fenomen. Com a fenomen entenc aquí qualsevol cosa que trobem al món. Si a aquesta proposta li afegim que de coneixements n'hi ha de molts tipus, resultarà que conèixer equival a comprendre o a fer alguna cosa de manera que amb tots els modes de coneixement que tenim puguem interactuar amb el món d'una manera efectiva.

20

25

30

Acabada aquesta breu descripció de la idea de coneixement, continuo amb el text allà on l'havia deixat.

1.3.1 El problema del doctorat en arts

35

La primera pregunta que es va plantejar quan va sorgir tota aquesta situació, és per què havia d'existir un doctorat en arts perquè des de molts sectors «no es veia ni la rellevància artística ni la necessitat d'un doctorat en arts» (Lesage, 2010). La pregunta no ha tingut mai una resposta clara, més enllà de l'acceptació de la lògica que ens diu que els estudis amb prestigi han d'estar vinculats al sistema universitari i que, si aquests es

40

divideixen en tres cicles, les arts també cal que es ceneixin a aquesta tríada. Segons l'*European Higher Education Area* (Chiantore, 2022) l'estructura i els objectius en relació a la idea de coneixement de l'educació superior es poden resumir de la següent forma:

05

- 1er cicle (Grau): Adquisició (de coneixement)
- 2n cicle (Màster): Aplicació (de coneixement)
- 3er cicle (Doctorat): Producció (de coneixement)

10

Si seguim la lògica dels cicles i acceptem que tot estudi universitari ha de tenir un tercer cicle, apareix una segona pregunta: quina és la forma que aquest doctorat en arts hauria de prendre? La pregunta queda resolta –d'alguna manera tal i com he explicat– si seguim el text dels descriptors de Dublín. Ara bé, caldria destacar que hi ha una tensió important entre els punts que defineixen el tercer cicle i la definició de recerca del glossari. La tensió és clara en els punts 3 i 6 que clarament s'inclinen cap a una concepció de model de generació de coneixement basat en el sistema de publicacions que utilitzen les ciències:

15

20

3. Han fet, per mitjà d'una recerca original, una aportació que amplia les fronteres del coneixement mitjançant el desenvolupament d'un important corpus de treball, part del qual es publica en revistes indexades d'àmbit nacional o internacional.

25

6. Es preveu que siguin capaços de promoure, en contextos acadèmics i professionals, avenços tecnològics, socials o culturals en la societat del coneixement.»

30

i que entra en conflicte amb glossari del document on s'especifica el terme recerca quan afirma que:

35

«S'utilitza la paraula d'una manera inclusiva per donar cabuda a la gamma d'activitats que donen suport a l'original i treball innovador en tot l'àmbit acadèmic, professional i tecnològic, incloses les humanitats i les arts creatives tradicionals, escèniques i altres. No s'utilitza a qualsevol sentit limitat o restringit, o relacionat únicament amb un *mètode científic* tradicional.»²⁰

40

A més, és interessant remarcar aquí que per trobar el glossari de la declaració de Dublín, en el qual es defineix que significa recerca, he hagut d'anar a la versió anglesa, ja que la que presenta l'AQU en català –segurament una versió molt utilitzada al nostre territori– aquest glossari s'ha omès. No sabem les raons d'aquest fet, però és clar que pot haver tingut conseqüències, ja que, a efectes pràctics, la realitat és que l'encaix de la pràctica artística en els programes de doctorat no està sent fàcil. Per posar encara més llenya al foc, podem anar a consultar com s'explica el model de doctorat al lloc web de la generalitat de Catalunya (Gencat, 2022), on s'especifica que:

«Els estudis universitaris oficials de doctorat condueixen a l'adquisició de les competències i les habilitats relacionades amb la recerca científica de qualitat. El programa de doctorat té com a objectiu el desenvolupament dels diferents aspectes formatius de la persona doctoranda i l'establiment dels procediments i les línies de recerca per al desenvolupament de les tesis doctorals.

Són estudis que tenen com a finalitat obtenir una formació de tercer cicle especialitzada, orientada a la formació per a la recerca o a la preparació per a l'exercici professional, que consisteix en l'adquisició de competències i habilitats necessàries per a l'obtenció del títol i relacionades amb la recerca científica de qualitat.»

Tal com podem observar, hi ha una clara tendència institucional cap a un model concret de producció de coneixement que d'alguna manera s'allunya de les arts i, fins i tot, de les humanitats.

Com anava explicant en línies anteriors, el cas d'EINA pot resultar revelador per tal de comprendre la situació en la que es troben aquestes disciplines nou vingudes al sistema universitari, que, no ho oblidem, és una estructura medieval. Com ja he indicat, actualment EINA ofereix dues titulacions oficials: un Grau en Disseny i un Màster Universitari en Recerca en Art i Disseny. Pel que fa, però, a la creació d'un programa de doctorat, les agències de qualitat universitària no permeten que des dels centres adscrits se'n proposin²¹ de propis. Les raons esgrimides per dites institucions són que les estructures d'aquests centres no estan validades

21 Converses informals amb la meva directora de tesi, Tània Costa.

pels estàndards que demanen aquestes agències. La situació és absurda, ja que no hi ha la possibilitat d'accedir als requisits atès que les estructures són noves, així com també ho són els docents. Per solucionar aquest problema, els diferents centres s'han vinculat a programes doctorals ja existents amb resultats i execucions sovint conflictius. El cas del doctorat d'EINA, està vinculat al Departament de filosofia de la UAB, en la línia d'investigació sobre Estètiques contemporànies. És el cas del text que estem llegint. El fet de les friccions no és gens estrany, els estudis de Disseny o d'altres professions vinculades a l'art –en el meu cas un Graduat Mig en Fotografia que es va homologar a Grau en Fotografia i Creació Digital– tenen característiques molt diferents, tant a les del Grau en filosofia, com a altres graus de les humanitats, les ciències (pures o socials) o les enginyeries. Encaixar els diferents models és complicat, perquè la relació amb l'adquisició, l'aplicació i la producció de coneixement en els diversos casos passa per concepcions totalment diferents.

Em refereixo ara específicament a la diferència de plantejament entre els estudis de tercer cicle de filosofia –i d'altres branques de les humanitats– i els estudis de l'art. Ambdós tindrien el mateix objectiu, és a dir, el de producció de coneixement, però el saber filosòfic s'articula d'una forma diferent a com ho fa el saber en l'art o les seves disciplines circumdants. Tal com jo ho entenc, la filosofia –o les altres branques de les humanitats– articulen un coneixement a través del llenguatge –principalment escrit. Les humanitats utilitzen la paraula per explicar parcel·les del món, utilitzen el llenguatge per formular proposicions que siguin plausiblement verdaderes. Per exemple, de vegades descriuen el que sembla que va succeir o donen raons per les quals les coses sembla que van passar. L'art i les professions vinculades operen en un altre sentit, perquè no tot el coneixement adquirit al primer cicle i aplicat al segon és de caire proposicional, cosa que sí passa amb les humanitats. Dins l'aprenentatge de les arts hi ha coneixement pràctic i estètic, hi ha coneixement tàctic i hi ha, en part, coneixement proposicional articulat a través del text. Veiem un petit exemple del que acabo d'explicar:

Trajectòria d'un estudiant de filosofia

Els alumnes del grau en filosofia de la UAB han adquirit el coneixement a través bàsicament de la paraula durant tota la seva formació. Aquí tenim un resum de les competències adquirides (UAB, 2022):

«Capacitat de comprensió dels textos, les idees i els arguments propis de les filosofies passades i actuals.

Capacitat de raonament i d'abstracció.

Interessos humanístics.

Esperit crític.

Capacitat de reflexió.

Facilitat verbal i/o comunicativa a través de les xarxes.»

05

Un alumne que segueixi la seva trajectòria filosòfica aplicaria totes aquestes competències en un màster com el que ofereix, per exemple, la UOC (2022):

10

«El màster on-line de Filosofia per als Reptes Contemporanis de la UOC proporciona les eines conceptuals i metodològiques pròpies del pensament crític i filosòfic, per poder estudiar i aprofundir en l'anàlisi i la comprensió dels reptes socials, ambientals i polítics del món actual. Aquest màster es recolza en una concepció de la filosofia com a pràctica que desplaça els límits del que és visible i pensable en cada moment històric i en cada context social.»

15

20

Si aquest alumne decideix cursar el doctorat que la facultat de filosofia de la UAB es trobarà que:

«La formació que s'ofereix permet obtenir i desenvolupar les eines i els marcs teòrics que fan possible l'anàlisi del món i de la vida d'avui en clau contemporània. [...] estudis dirigits a la formació d'investigadors, amb una èmfasi en la metodologia i les tècniques de la recerca conduents a l'elaboració de la tesi doctoral [...].

25

30

El principal objectiu del programa d'estudis de doctorat en Filosofia consisteix en formar personal investigador que pugui seguir amb el destí natural dels estudis en filosofia. [...]

35

Aquest doctorat utilitzarà, per a la seva realització, l'articulació de la paraula a través del text que plasmarà en un llibre. Un format absolutament coherent amb el coneixement que ha adquirit i aplicat en la seva formació anterior de primer i segon cicle.

40

Trajectòria d'un estudiant de disseny

Un estudiant del grau en Disseny d'EINA (2022) adquirirà les següents competències:

05

«Demostrar que té i comprèn coneixements que relacionin el disseny amb la cultura, les arts visuals, les tendències estètiques i els entorns tecnològics i empresarials, tant històrics com d'avantguarda.

10

Aplicar els coneixements adquirits per proposar millores i innovacions en l'entorn, físic i comunicatiu, a partir de processos de conceptualització i formalització propis del disseny, i exercir la seva activitat d'acord amb les convencions i les pautes d'actuació que caracteritzen l'entorn professional d'aquesta disciplina.

15

Interpretar dades rellevants que permetin identificar aquells problemes d'ús i comunicació en l'entorn quotidià susceptibles de ser resolts amb el disseny, i emetre judicis a partir de criteris raonats sobre temes rellevants de caràcter social, científic o ètic que l'afectin.

20

Transmetre les seves propostes en un llenguatge verbal i visual especialitzat, propi del disseny, i dominar els recursos i codis necessaris per comunicar-les als diferents agents implicats (clients, fabricants, comercials i públic no especialitzat).

25

Desenvolupar un alt grau d'autonomia que el capaciti per continuar el seu aprenentatge per mitjà de cursos de formació avançada i màsters, sigui de professionalització o d'investigació.»

30

En la fase d'aplicació dels sabers, l'estudiant de Disseny pot optar per un màster professionalitzador o un màster universitari que li permeti l'accés al tercer cicle de l'ensenyament superior. Si tria, per exemple, cursar el MURAD a EINA (2022) es trobarà els objectius següents:

35

«El seu objectiu és obrir un espai experimental d'estudi, treball i intercanvi en el que cada estudiant pugui desenvolupar el seu projecte de recerca de disseny i/o art. Durant el curs s'ofereixen i exerciten les habilitats i les eines metodològiques i conceptu-

40

als necessàries per dur-lo a terme en un nivell d'excel·lència, atenent les singularitats de cada estudiant. Es promouen les competències en argumentació, escriptura i publicació acadèmica a la vegada que els processos creatius de la investigació basada en la pràctica»

05

En canvi, si opta per un màster professionalitzador, com per exemple el Màster d'Espais *User Experience* d'EINA (2022), es trobarà que:

«El màster en Disseny d'Espais: User Experience té per objectiu fonamental formar professionals en el camp específic del disseny d'espais i adaptar els coneixements tècnics i creatius als diversos àmbits d'actuació: espais comercials, residencials, de treball, efímers, escenografia, o nous conceptes d'espai.»

10

15

Si ha optat per a la primera opció, podrà accedir a un doctorat i es trobarà que de tots els coneixements adquirits només en podrà articular els proposicionals. Si opta per un doctorat en filosofia, com el de la UAB (2022) i que atès que hi ha una relació de *partnership*, veurà que les coses no són tant dures i que en la seva definició inclou que:

20

«També acull estudiants que vinguin de graus afins en l'àmbit de les arts i les humanitats i en altres àmbits que confronten l'anàlisi del món i la vida actuals. En aquest sentit, doncs, es tracta de capacitar els/les estudiants amb les eines i metodologies necessàries per tal d'abordar les problemàtiques pròpies del pensament contemporani en clau inter-disciplinària, que es veuen reflectides, a més, en les línies de recerca que el programa ofereix i damunt les quals se sosté.»

25

30

Ara bé, com a tesi doctoral –i recordem que aquesta és segurament una de les millors opcions que té– aquest estudiant haurà d'acabar articulant a través de la paraula tot el seu treball. El programa de doctorat, en aquest moment, permet que una part de la tesi tingui una part textual i una part de projecte. El mínim de pàgines escrites és de 250.

35

El que és interessant aquí és veure que hi ha una clara discontinuïtat entre els sabers adquirits durant el primer cicle i aplicats en el segon en relació al tercer cicle. Per començar, el coneixement a través del llenguatge pren

40

una importància predominant respecte els altres sabers adquirits durant el grau. D'altra banda, no hi ha una vessant en el tercer cicle que permeti altres tipus de consideracions. Un altre aspecte a tenir en compte és que no té gaire sentit aquesta distinció entre màsters professionalitzadors i de recerca. Que el màxim estatus adquireble a la universitat no tingui en compte la professionalització o els sabers no articulats a través de la paraula quan s'estan oferint a primer i segon cicle sembla, d'entrada, fora de tota lògica. Ens trobem en una situació en la qual un itinerari professionalitzador en les arts no té continuïtat durant tots els cicles de l'ensenyament superior.

En el mateix sentit, dins del context del tercer cicle de l'educació superior i, per tant, dins del context de la RA, la possibilitat d'acreditar un doctorat en una pràctica artística concreta tindria tot el sentit. Un escultor com en Lluç Baños²², posem per cas, sembla lògic que hauria de poder acreditar un doctorat en la seva habilitat per modelar el marbre amb una excel·lència inqüestionable, però això entraria directament en conflicte amb els plantejaments d'Hernández (2013), que parla de coneixement *Transferible* en un sentit molt fort i com a part indiscutible de la formació. Però està clar que en Baños ha adquirit el saber per modelar el marbre: durant la seva formació al grau (a la facultat des d'on escriu Hernández) i amb la seva recerca enèctica. Els seus professors, tot i que no li van poder dir com havia de tractar el marbre van transferir-li coneixement a través de l'exemple, l'exercici i evidentment la correcció verbal. Malgrat tot, van aconseguir que en Lluç Baños adquirís aquesta habilitat. El mateix passaria amb una artista conceptual o amb un dissenyador. El que és segur és que el tipus de coneixement que posseeixen els artistes no és transferible a través del text i potser aquest és el punt que caldria revisar.

Com deia, actualment no tots els coneixements adquirits en els diferents graus tenen la seva correlació en el tercer cicle del doctorat. Ni hi ha lloc per tenir un doctorat des d'una via professionalitzadora, ni hi ha lloc per altres coneixements que nos siguin els establerts per la tradició, és a dir, que no hi ha lloc a les humanitats per un saber no proposicional. És interessant aquí parar atenció en un aspecte que tot sovint passa desapercbut: la equiparació entre doctorat i PhD. En el món anglosaxó existeix

22 Escultor jove que es caracteritza per un control del marbre molt acurat. Recentment el MACBA ha incorporat una peça a la seva col·lecció.

una paraula per definir aquest tercer cicle de l'ensenyament superior i és *doctorade* que fàcilment podem traduir per doctorat. De doctorats a casa nostra n'hi ha de dos tipus: doctorat i doctorat industrial, en canvi, a EUA n'hi ha de molts tipus. Segons la Franklin University (2022), existeixen dos tipus de doctorats: els orientats a la recerca i els d'aplicació professional o doctorat aplicat. Segons la mateixa font, comunament anomenem PhD (Doctors de Filosofia²³) al Doctorat orientat a la investigació.

05

Un component bàsic d'aquest tipus de grau és el procés de dissertació que aquí anomenem tesi. Dins els doctorats en investigació la Franklin University inclou:

10

- Doctor en Arts (D.A.)
- Doctor en Filosofia (Ph.D.)
- Doctor en Gestió d'Empreses (Ph.D.)
- Doctor en Educació (Ed.D.)
- Doctor en Teologia (Th.D.)
- Doctorat en Salut Pública (DPH)

15

Pel que fa al Doctorat Professional, també anomenat doctorat aplicat o doctorat terminal, es tracta d'una qualificació acadèmica que se centra en l'aplicació d'un tema en contextos o escenaris del món real. La Franklin University es dirigeix al seu públic en els següents termes:

20

«El més probable és que voldreu seguir aquest tipus de titulacions si els vostres objectius inclouen l'avanç de la carrera, el compliment dels requisits per a certs treballs corporatius d'alt nivell, l'establiment de credibilitat docent dins de la indústria, o la construcció d'un negoci de consultoria»

25

30

En referència a quins tipus de doctorats professionals, els més comuns inclouen:

- Doctorat en Administració d'Empreses (DBA)
- Doctorat en Administració de Salut (DHA)
- Doctorat en Estudis Professionals – Lideratge de disseny instructiu

35

23 El mot filosofia en aquest sentit, la font especifica que es refereix al concepte de recerca i de recerca del coneixement, en contraposició a la filosofia com activitat.

40

- Doctorat en Finances (DPH)
- Doctorat en Treball Social (DSW)
- Doctorat en Farmàcia (Pharm.D.)
- Juris Doctor (JD)

05

Pel que fa a la dissertació, aquests tipus de doctorat poden o no requerir-la. Aquesta és una diferència molt important respecte del doctorat en recerca, ja que mentre que aquest està centrat en l'acadèmia, el currículum del doctorat professional anima a l'estudiant a abordar qüestions del món real dins del seu camp, la recerca, i presentar una solució. Aquesta estructura veiem que encaixa molt millor, per exemple, en els estudiants de disseny que tant si han triat un màster professionalitzador, com si es volen dedicar a la vessant investigadora trobarien una continuïtat durant tot l'ensenyament superior.

10

15

Seguint aquest model, la universitat podria oferir un doctorat de recerca en Arts per a perfils com els de Cabo San Roque²⁴ que són capaços d'augmentar el coneixement sobre alguna cosa; un doctorat professional en disseny per algú com l'Anna o l'Eugeni Bach²⁵ en el qual es valorés l'habilitat o capacitat per desenvolupar una professió de manera excel·lent; i un model de doctorat PhD pels estudiants que, des del text, volguessin estudiar fenòmens del disseny o de l'art. El problema és que el nostre model de doctorat només contempla el model de PhD. Chiantore (2022) que, per exemple, defensa des de l'ESMUC la figura del DMA (Doctor in Musical Art) ja que per ensenyar a tocar un instrument –transferència de coneixement– és més adequat una excel·lència de tercer cicle en l'execució de l'instrument que un perfil capaç d'articular discursos complexos a través del text. I també està clar que per poder tocar un instrument o per treballar el marbre cal fer un tipus concret de recerca. El projecte²⁶, en aquest sentit, també té un alt nivell de recerca que es fa a través de les mans (Pallasma, 2012), però per a mi té la mateixa importància que la dissertació a través del text. L'ampliació de la nostra concepció de doctorat, la separació en doctorats de recerca i professionals i l'ampliació

20

25

30

35

24 Cabo San Roque (Laia Torrens, Roger Aixut) són una parella d'artistes a mig camí entre les arts escèniques i l'art contemporani.

25 L'Anna i L'Eugeni Bach són una parella d'arquitectes que es mouen entre l'arquitectura convencional, les intervencions artístiques i l'arquitectura efímera.

40

26 Em refereixo aquí a la idea de projectar, molt vinculada a l'arquitectura i al disseny, però també a certes pràctiques d'art contemporani.

de les idees respecte a què significa fer recerca, permetria una continuïtat durant tot l'ensenyament superior d'una una part importantíssima de la tipologia de graus on es tracten branques del saber diferents als vinculats únicament al llenguatge textual, com per exemple els del grau en disseny d'EINA. Aquest fet també reforçaria la qualitat dels graus, ara per ara massa farcits de professors PhD que han d'enfrontar-se a l'ensenyament de camps de practicitat en els quals no excel·leixen. A més, aquesta figura encaixa també en part amb els descriptors de Dublín:

«1. Han demostrat una comprensió sistemàtica d'un camp d'estudi i el domini de les aptituds i els mètodes de recerca associats amb aquest camp d'estudi.

2. Han demostrat la capacitat de concebre, dissenyar, implementar i adaptar un procés substantiu de recerca amb integritat acadèmica.»

En aquesta línia, fer RA començaria al doctorat i continuaria durant tota la carrera de l'artista i/o de la investigadora i hauria de, seguint als descriptors de Dublín, finalitzar els tercer cicle amb:

«Un estudi o investigació acurada basat en una comprensió sistemàtica i una consciència crítica del coneixement»

I aquest tipus d'estudi de recerca inclouria la pràctica acadèmica, però també la pràctica professional, així com el desenvolupament tecnològic:

«S'utilitza la paraula d'una manera inclusiva per donar cabuda a la gamma d'activitats que donen suport a l'original i treball innovador en tot l'àmbit acadèmic, professional i tecnològic, incloses les humanitats i les arts creatives tradicionals, escèniques i altres. No s'utilitza el terme amb un sentit limitat o restringit, ni tampoc relacionat únicament amb un "mètode científic" tradicional»

La definició de recerca que plantegen els descriptors ja és, en si mateixa, un *statment*, perquè amplia els modes de conèixer més enllà del coneixement científic. Ara bé, atès que com hem senyalat, la nostra tradició universitària de cerca de coneixement en les humanitats és bàsicament acadèmica i textual, cal urgentment dissenyar programes de doctorat de recerca específics per aquells estudis que articulen coneixements no proposicionals i consideracions de doctorat professional per tal de donar continuïtat de tercer cicle tots els estudis en tots els seus aspectes. En conseqüència,

caldria establir maneres de fer i avaluar aquests doctorats vinculats a la pràctica artística de manera que quedés clara quina és la relació que s'estableix entre l'art i el coneixement, així com els modes de la seva transferència. Arreu d'Europa trobem exemples de construcció de l'ensenyament superior de les arts, com és el cas el de la Helsinky University of Arts, que ofereixen una visió totalment oberta del que ha de ser el tercer cicle de l'ensenyament superior a través de la RA. Aquesta ha estat la meua opinió, només una petit suggeriment que pretenc desenvolupar en futurs estudis.

1.3.2 La carrera investigadora

Vincular la Recerca Artística a l'assumpció de les arts per part de l'estructura universitària, va més enllà d'entendre i establir com ha de ser aquest doctorat i té conseqüències directes sobre el professorat investigador.

Per començar, l'inici dels estudis de les arts com a part del sistema universitari va suposar un empobriment de la qualitat de la docència als graus. La necessitat d'acreditar doctorats va suposar que molts professors fossin substituïts per d'altres amb menys qualificació per desenvolupar assignatures eminentment pràctiques. Això va portat a situacions tant absurdes com que, d'un curs a l'altre, s'impossibilités a determinats docents sense titulació oficial impartir matèries per les quals estaven molt qualificats. Les seves places van ser ocupades, tot sovint, per llicenciats en belles arts o arquitectura –a Espanya amb tradició d'estudis universitaris oficials– amb poca o nul·la qualificació pel que fa, per exemple, al desenvolupament del projecte de disseny. Els pocs professors dissenyadors que en el cas d'EINA, per posar un cas que conec bé, van mantenir la seva plaça, ho van fer perquè tenien una llicenciatura anterior en disciplines tan allunyades del disseny com són l'arqueologia, la filosofia o la història. Així, molts professors van deixar la docència i es van matricular al mateix grau que ells havien impartit, per tal de re-titular-se. Avui en dia, el doctorat segueix sent als centres universitaris de disseny i art una lacra més que una senyal d'excel·lència, ja que en el grau hi ha la sensació que qualsevol doctor es pot preparar qualsevol assignatura i executar-la sense gaire problemes. En el mateix sentit, la idea que és necessari tenir un doctorat per, per exemple, coordinar un postgrau comença a ser criticat a les reunions de coordinació. Tal com jo ho veig, un PhD està mostrant una qualificació indiscutible en la construcció de saber proposicional nou a través del llenguatge en un procés de recerca. El doctor PhD coneix els modes en els quals s'articula un nivell plausible de veritat i certesa en el seu àmbit del coneixement i realitza una tasca molt i molt específica

respecte d'una tema. Ara bé, si el grau és el moment d'adquirir el coneixement, té poc sentit que, qui el dona, no sigui un especialista d'aquest àmbit. Així doncs, replantejar què significa un doctorat, tal com he fet fa unes línies, implicaria tenir doctorats en altres tipus de coneixement i milloraria la qualitat dels graus. Durant aquest procés molts docents han realitzat un doctorat i d'alguna manera han homologat les seves capacitats docents al grau i al màster i la docència ha anat restablint la seva qualitat. El problema, en molts casos, és que aquests nous doctors han hagut de fer un gran esforç per centrar-se en el coneixement proposicional i això no ha repercutit a augmentar les àrees del coneixement en les que estan realment interessades.

05

10

D'altra banda, el canvi a estudis universitaris en el marc de l'EEES ha tingut altres conseqüències per al professorat. Recordar, d'entrada, que la universitat estableix la seva relació laboral amb els seus professors –és a dir, les adjudicacions d'hores, les categories professionals, els sous, etc.– en funció de la recerca i dels seus resultats. Així, la figura més comú és la de PDI: personal docent-investigador. Seguint amb el text, la recerca és la manera que les universitats utilitzen per qualificar al seu professorat. I la recerca es fa visible i reconeixible a les publicacions que estan organitzades en repositoris i es mesuren segons el factor d'impacte²⁷. La carrera dels professionals dins les universitaris es valora principalment en funció dels articles i publicacions que realitzen. Lorite (2019) planteja un article molt crític pel que fa a aquest sistema, sobretot pel que fa a la qualitat de les investigacions i del coneixement obtingut:

15

20

25

«Tenir un gran nombre de publicacions és condició *sine qua non* per entrar, mantenir-se i promocionar en el sistema universitari. Si no publiques, no vals. El valor dels articles en sí no és important, és el prestigi que et donen.»

30

L'acostament de les arts a aquest sistema és, però, problemàtic en dos sentits. Per començar i seguint amb l'article de Lorite, atancar-se a una forma de fer recerca que presenta tants dubtes respecte als estàndards de qualitat, és una irresponsabilitat:

35

27 «El factor d'impacte o Impact Factor (IF) d'una revista és l'indicador que mesura la freqüència amb la qual han estat citats, de mitjana, els articles d'una revista en un any concret.» (UVic, 2022)

40

«Quan l'objecte d'investigar es reemplaça pel de publicar, el prestigi professional es compta en nombre de publicacions i la qualitat de la recerca queda compromesa.» (Lorite, 2015)

05 El problema és que en certes cúpules directives dels estudis de les arts hi ha un afany obtús perquè les arts s'equiparin al sistema de publicacions científiques. Aquestes direccions ni tenen cap mena d'esperit crític respecte un sistema que permet massa anomalies, ni estan valorant la situació real de les arts respecte al coneixement. Pel que fa a la recerca basada en publica-
10 cions, és interessant remarcar que, a més de ser un sistema que permet anomalies, aquesta recerca no encaixa amb la idiosincràsia de les arts. Les arts, com ja hem vist, innoven no només a través del coneixement proposicional, per tant, la concepció d'una publicació només de text, limita el camp d'acció de la recerca en l'àmbit de les arts. Per tal de lluitar contra aquesta
15 limitació, han sorgit publicacions multiplataforma, com JAR que permet incloure al text so i imatge en moviment. El cas de JAR és interessant, també (Sixto, 2020), per ser de les primeres que van apostar per la incorporació de la *peer-review*. Un altre aspecte a destacar, en el sistema de la recerca de les arts a través de publicacions, és que no existeix un teixit de publica-
20 cions que funcioni de manera orgànica dins la tasca del recercador artista. És més aviat al contrari: es fan esforços per generar aquest circuit de forma artificial amb la creació de revistes (com per exemple la francesa *able journal* (Hangar, 2022) que s'inicia amb la intenció de generar contextos on la tasca dels artistes-recercadors pugui ser homologable amb l'acadèmia
25 tradicional²⁸. Donat que el sistema de publicacions no permet que molts professionals desenvolupin la seva recerca natural, ens trobem també que les universitats per tal de valorar la tasca del professor recercador han creat taules de Recerca Artística. Tal i com exposa López-Cano (2022):

30 «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».

35 Una mostra d'aquest ús el podem trobar a l'Annex 1, en el qual veiem a mode d'exemple la taula de valoració de la recerca que EINA va utilitzar

40 28 Explicació d'Anna Manubens, directora d'hangar durant la reunió del Campus de les Arts sobre Recerca i Transferència efectuada el 22/11/22 a la facultat de Belles Arts de la UB.

durant el curs 21-22. La idea és que el professor ha d'assumir cada tres anys uns punts determinats per tal que la seva tasca recercadora quedi registrada. Recordem que es tracta de personal PDI que té una part del seu sou dedicat a la docència, mentre que l'altre es dedica a la investigació. Com podem comprovar a la taula, s'hi barregen la participació en publicacions amb la realització d'obra i/o el comissariat, el muntatge d'exposicions, l'obra etc... Els criteris de valoració que utilitza aquest document, ens mostren com la indefinició de què és i què no és generació de coneixement es barreja a efectes pràctics de manera poc clara. Així, per exemple, fer obra o un comissariat no és necessàriament generació de coneixement i en canvi comptaria –cosa que està molt bé– per valorar l'activitat d'un professor. El document citat mostra com poc a poc l'activitat pràctica d'una professió vinculada a les arts va guanyant força. Com de fet no podia ser d'altra manera.

05

10

Al mateix temps, però, el fet d'impossibilitar una recerca homologada per l'acadèmia tradicional està afectant la situació laboral del professorat d'una manera directa. Al no existir una geografia de revistes indexades (o del que sigui) amb uns estàndards de qualitat validats per la comunitat amb els quals es pugui mesurar la feina dels artistes-investigadores, aquestes es troben tot sovint despullades davant d'unes demandes impossibles d'assumir. Donat que no hi ha possibilitat d'entrar en els trams de recerca exigits per la universitat, en certes situacions els professors han de fer la màxima dedicació docent possible. Situació que impossibilita que mai puguin realitzar recerca necessària per tal d'accedir a aquests trams. La conseqüència d'aquesta acció és una baixada del potencial de recerca dels centres i un abaratiment de la hora de professor. Aquest abaratiment del cost del professor està directament connectat amb el següent capítol, on parlaré de la relació entre la declaració de Bolonya i el que s'ha anomenat economia del coneixement.

15

20

25

30

Per acabar m'agradaria deixar un apunt final i és que potser no és tant clara la idea de recerca des de les universitats. La tasca del professorat tot sovint té més relació amb la transferència que no pas amb la recerca. En casos reeixits la recerca del docent és la que es transfereix però ni el fet és tant comú ni és viable pensar que es pot estructurar estudis de grau o de màster només amb la recerca dels professors, doncs aquesta és massa concreta. En aquest sentit la proposta que feia Castells (2021) d'un model d'universitat en el que es prima la transferència té tot el sentit del món. El docent com a coneixedor del saber té en aquest model la tasca d'amalgamar, sintetitzar i ordenar més que de produir. Plantejar un sistema uni-

35

40

versitari basat en la transferència canvia radicalment molta plantejaments actuals com per exemple els criteris de valoració dels docents i de les seves carreres, a l'hora que relaxaria el debat sobre què significa fer recerca des de les arts. Tot això però resta per a futurs estudis dins les possibles vies de continuïtat que s'inicien des d'aquesta tesi.

1.4 Conclusions

El capítol que acabo d'exposar és la resposta al primer acostament a la pregunta *Per què parlem de Recerca artística?* Per respondre aquesta pregunta he començat el text amb les consideracions d'Hernández, que distingeix entre investigació basada en les arts i la investigació artística. La investigació basada en les arts tindria el seu origen en l'art teràpia, és a dir, en la unió de la psicologia i la pràctica artística amb finalitats terapèutiques. En aquest sentit, Hernández descriu una mena d'antecedent del que coneixem com a RA en què les arts s'acosten a la pràctica acadèmica amb un debat important sobre la validació de la recerca a través de la *peer review*, cosa que resultarà de gran rellevància futura.

Pel que fa a la idea d'investigació artística, Hernández coincideix, d'alguna manera, amb altres autors importants: Borgdorff i Lesage. Els tres estan d'acord en què l'origen del terme RA està directament relacionat amb l'absorció de les arts per part de l'ensenyament superior. Hernández no ens situa en un context geogràfic concret, tot i que es refereix també als anys 70, mentre que Borgdorff i Lesage es vinculen amb creació d'un espai comú per a l'educació superior arreu d'Europa en el context de la declaració de Bolonya a principis del s. XXI. En qualsevol cas, es sol afirmar que l'absorció dels estudis artístics per part de les universitats (i altres centres d'educació superior) va obligar artistes, músics, ballarins, coreògrafs, dramaturgs, actors, cineastes i professors de belles arts a fer tot allò que s'espera de la universitat: produir dissertacions de màster o doctorat, presentar beques de recerca i obrir -aquest últim punt només segons Hernández- el seu treball a la crítica d'altres companys amb processos clars de transferència i transparència. Hernández trenca aquí amb la idea de que la pràctica artística en el sentit de creació o producció és, de per si, recerca, cosa que quedaria contradita, en part, tant per Borgdorff com per Vilar. Aquest punt serà, doncs, un dels conflictius sempre que ens acostem a la idea de Recerca Artística. He exposat que, segons la meua opinió, el treball d'Hernández va en la línia d'adaptar o homologar les arts als sistema de recerca acadèmica universitària imperant, més que no pas la intenció de Vilar o d'aquest mateixa tesi que intenten descriure quina és la situació real.

Sigui com sigui, si les arts havien d'entrar al sistema universitari dins de l'EEES havien de tenir la mateixa estructura que la resta d'estudis: un primer cicle anomenat grau en el qual s'adquireix el coneixement, un segon cicle de màster en el que aquest s'aplica, i un tercer cicle de doctorat en el que es produeix coneixement. En el text he exposat les dificultats d'aplicar aquest tercer cicle a les disciplines de les arts. Per començar, he presentat els descriptors de Dublín com la pauta que ens permet conèixer les característiques de cada un dels cicles. En aquest punt ja hem observat diferents conflictes. D'una banda, la dificultat de trobar en la versió catalana el glossari del document en el que s'especifica el significat del mot recerca. De l'altra, certes contradiccions que apareixen entre els descriptors del tercer cicle i la definició de recerca del glossari omès. La definició de recerca és prou àmplia com per incloure també les arts, però l'articulació del tercer cicle planteja una submissió al model de generació de coneixement acadèmic imperant. A aquesta situació he afegit la descripció de doctorat que fa GENCAT i ens hem adonat que hi ha estesa una visió del tercer cicle basada en la producció de coneixement científic, fet que mostra la dificultat que estan patint les arts per acoblar-se al nou sistema universitari.

05

10

15

20

Per si la situació encara no fos prou complicada, he afegit una explicació sobre la dificultat d'aquests nous estudis de crear el seu propi programa de doctorat. Les agències de qualitat fins ara han permès, a aquests nous estudis, la creació de graus i màsters oficials dins el sistema universitari, però no de doctorats. Això ha provocat que les arts hagin d'acoblar-se a programes de doctorat ja establerts. Aquest fet ha generat problemes importants, ja que això genera un trencament amb els sabers adquirits i aplicats en els primer i segon cicle respecte del tercer cicle. Hem llegit que els estudiants adquireixen coneixement durant el primer cicle que han d'aplicar al llarg del segon i en el tercer cicle han de produir coneixement. Ara bé, mentre que els estudis tradicionals de les humanitats tot el desenvolupament del coneixement està guiat pel saber proposicional durant els tres cicles i aquest està activat a través del llenguatge majoritàriament textual, les arts plantegen els seus estudis a través d'altres sabers, com són el saber pràctic, el coneixement estètic o el saber tàcit. Així, en el tercer cicle fàcilment es produeix un xoc o trencament en la continuïtat dels estudis artístics quan s'han d'acoblar a doctorats ja existents i a d'altres branques de les humanitats.

25

30

35

Per tal de revertir aquesta situació, he plantejat dues qüestions tot basant-me en el sistema de doctorats que s'apliquen a EUA, que separen

40

entre doctorats de recerca i doctorats professionalitzadors, i ofereixen, dins l'apartat de recerca, l'articulació de diversos tipus de coneixements. Així doncs, d'una banda crec que cal donar continuïtat durant el doctorat als estudis professionalitzadors que s'inicien durant els màsters. De l'altra, crec que s'han de generar figures de doctorats semblant al DMA o al DA, que permetin l'articulació d'altres coneixements que no siguin els proposicionals dins els doctorats dedicats a la recerca. Aquests canvis significarien modificar la nostra percepció de què un doctorat és sempre un PhD. Considero que aquest aspecte del capítol obre una via de continuïtat que, de fet, ja estic començant a desenvolupar dins el Campus de les Arts com a membre de la comissió de tercer cicle.

Per acabar el capítol, m'he referit a la relació contractual que estan patint els docents dels estudis vinculats de les arts amb aquests canvis administratius. Per començar, el primer problema que hi va haver amb el canvi, va ser la necessitat de professors doctors, la qual cosa va portar a un empobriment de la qualitat dels estudis, en el grau, en primera instància, i en el màster posteriorment, ja que els professionals que estaven qualificats per a certes assignatures van ser substituïts per personal amb qualificació acadèmica de doctor, encara que en molts casos sense la qualificació adequada per impartir assignatures com projectes. Actualment encara ens trobem amb aquest problema tot i que molts professionals ja s'han doctorat. Ho han fet, però, seguint la idea del PhD, amb gran esforç i sense que en molts casos incrementés el seu coneixement en determinades àrees. Els canvis que plantejo en una nova forma de comprendre el doctorat, repercutirien directament en la qualitat dels ensenyaments dels graus i màsters en arts i facilitarien la contractació de professorat. Tal i com he exposat, actualment encara hi ha un problema d'assignació de les assignatures en les que intervenen sabers pràctics que s'estan duent a terme per personal amb un PhD, però sense tenir necessàriament les habilitats requerides.

D'altra banda, i ja per acabar, he recordat que la carrera d'una professora del sistema d'estudis superiors es mesura segons els seus mèrits de recerca i que la figura laboral més comuna és la de PDI. La manera en què l'acadèmia mesura el potencial recercador dels seus PDI és quantificant el número i l'impacte de publicacions. Aquest sistema s'ha demostrat com a problemàtic en molts àmbits, ja que prima la quantitat per damunt de la qualitat. Tot i això, en el moment en que aquestes professions vinculades a l'art entren a la universitat, se'ls demana que formin part d'aquest sistema. Aquí apareixen una sèrie de problemes molt destacables. Per

començar, no hi ha una xarxa de revistes que permetin la realització de RA, la consulta d'aquestes revistes no forma realment part de la tasca del Recercador Artista. Cosa que sí que passa en altres branques de les humanitats o en les ciències. A més, el format revista no permet l'expansió de tots els sabers utilitzats per les arts. Tot i que és cert que han aparegut casos com la publicació JAR, que inclouen els so i l'animació, a part de la imatge fixa i el text, per tal que els articles es puguin desenvolupar d'una forma multi-sensitiva o multi-modal. He estat crític, també, amb la creació d'aquest circuit de forma artificial.

05

Per acabar el capítol m'he referit a com la situació contractual del professorat s'estava veient afectada per les imposicions de la recerca acadèmica. El cas és que s'utilitza la impossibilitat de la tasca recercadora per tal d'abaratir el preu de l'hora de treball del professor. Aquest context econòmic ens impulsa de manera orgànica cap al següent capítol. Com a via de continuïtat el capítol m'ha portat a esmentar la possibilitat d'un model universitari centrat en la transferència i no en la recerca. Aquest nou plantejament canviaria totalment les normes del joc, suavitzant la problemàtica art-recerca o facilitant la valoració del professorat cap a criteris de saber i organització dels sabers i no de producció de saber. Amb tot el que això implica.

10

15

20

25

30

35

40

Capítol 02: Per què parlem de Recerca Artística?

Raó (02)
L'economia del
coneixement i el
sistema EEES

En el capítol anterior he tractat amb profunditat el discurs hegemònic que ens diu que l'expressió Recerca Artística té el seu origen en l'absorció dels estudis de les arts per part del sistema universitari. En aquest capítol em preguntaré per aquelles raons que impulsaren el pas de les arts cap a la universitat. Per això el que faré és estirar del fil de la creació de l'Espai Europeu de l'ensenyament Superior i arribaré a la conclusió de que les raons subjacents de la seva implantació rauen en lògiques de caire econòmic, vinculables a l'idea d'una Europa liderada per una economia del coneixement.

2. L'economia del coneixement a l'EEES

Tant Lesage (2012), quan diu que «en molts sectors no es veu ni la rellevància artística ni la necessitat socio-econòmica d'un doctorat en arts», com López-Cano (2020), quan diu que «la RA ha esdevingut una manera de captar fons i subvencions per a programes d'estudi», estan senyalant que, d'alguna manera, darrere dels plantejaments educatius del procés de Bolonya, hi ha potser connexions vinculables a l'economia. En aquesta segona raó indagaré, des de la idea de l'economia del coneixement, en el sentit que la declaració de Bolonya soterra la creença econòmica que senyala que la producció de coneixement es transfereix directament en progrés. Per tant, la generació de l'EEES té voluntats de creixement econòmic dins del capitalisme en la seva fase neoliberal.

2.1 L'economia del Coneixement

De fet, no hi ha una definició clara del que és una 'economia del coneixement', Boix (2006) senyala que el terme s'hauria d'entendre més com una metàfora, que no pas com un concepte clarament definit. Potser *Economia basada en el coneixement* o *knowledge-based economy*, així com la idea del coneixement com a factor de producció, ens poden ajudar a endinsar-nos en aquest terreny. A continuació, veurem que una part important dels reptes amb els que ens trobem a l'hora d'acabar la Recerca Artística, tenen el seu origen en un plantejament econòmic. Comencem, doncs, afegint una petita contextualització al voltant de la idea d'economia del coneixement, Marisa Montero (2010), afirma que:

«Segons Drucker (1994), es tracta d'una societat caracteritzada per una estructura econòmica i social, a la que el coneixement ha subs-

tituït el treball, les matèries primeres i el capital com font més important de la productivitat, creixement i desigualtats socials. El nou escenari és el resultat de canvis l'origen dels quals està en el desenvolupament científic i tecnològic, però també en una nova activitat econòmica que afecta molts altres àmbits de la societat, oferint així grans oportunitats a esferes socials ben diferents.»

05

A grans trets, la terminologia *Economia basada en el coneixement* senyalaria la caracterització d'aquelles organitzacions econòmiques directament basades en la producció, distribució i ús del coneixement i de la informació. Una altra definició útil és, també, la de l'APEC (Boix, 2006) que matisa l'anterior dient que «una economia en la qual la producció, distribució i ús de coneixement és el més gran conductor del creixement, creació de riquesa i ocupació». En un sentit més operatiu, es pot explicar una economia basada en el coneixement com aquella que, en relació a altres economies, té una proporció significativa de l'ús del coneixement –en la seva estructura productiva i social– dirigida a la producció (Boix, 2006). Aquesta explicació presenta, sinó una contradicció, sí una forta tensió, ja que històricament les societats humanes han basat el seu desenvolupament en certes formes de coneixement que, d'alguna manera, s'acumulen en un fons que serveix per al coneixement i desenvolupament posterior. En aquest sentit, és ben coneguda la cita «Som nans enfilats sobre les espatlles de gegants», atribuïda a Bernard de Chartres i que ha estat repetida per autors posteriors, com Isaac Newton o Peter Burke. D'alguna manera, l'àmplia difusió de la cita corroboraria aquesta idea i mostraria el seu arrelament en la nostra manera d'entendre les coses. Aquest sentit operatiu en termes econòmics senyala, també, una altra relació important entre el coneixement i la tecnologia. Si entenem que la tecnologia és coneixement incorporat, llavors basar l'economia en el coneixement significa que, atès que en qualsevol economia la producció implica una tecnologia de producció, tota economia productiva és una economia basada en el coneixement.

10

15

20

25

30

Per tal de superar aquests problemes semàntics, s'ha proposat (Boix, 2006) canviar el concepte d'economia basada en el coneixement pel d'economia conduïda pel coneixement o *knowledge-driven economy*, que indica el paper dinàmic del coneixement com a conductor dels canvis econòmics i els processos de desenvolupament. El terme economia conduïda pel coneixement designaria una economia en la qual el coneixement incorporat en la funció de producció és el responsable del desenvolupament, més que no pas la incorporació de treball, capital o sòl físic.

35

40

En la mateixa línia, Galletto i Aguilera (2015), que es basen en Romer, expliquen que els factors productius tradicionals, com són els inputs terra, treball i capital, juguen encara un paper molt important, però que el factor productiu més rellevant és el coneixement. Els autors atribueixen a l'estandardització en la producció de béns, que es va anar produint al llarg del segle XX, la pèrdua progressiva de la importància de les característiques econòmiques i productives de cada regió, degut a la diferent importància atribuïda a cada factor productiu. És a dir que:

«L'estandardització dels sistemes de producció fa possible que la manufactura del producte més sofisticat es pugui fer en moltes parts del món i no explica l'existència de determinats avantatges competitius» (Boix, 2005).

El factor *coneixement*, senyalen de nou Galletto i Aguilera (2015), té la característica que és alhora un factor productiu o *input* i un producte o *output*. I a l'hora és un factor que genera externalitats. Aquestes externalitats, anomenades *desbordaments* de coneixement o *knowledge spillovers*, tendeixen a estar geogràficament limitades a la regió en la que s'ha creat el nou coneixement. És per aquest motiu que les regions juguen un paper molt important, ja que coneixement tendeix a ser desenvolupat en l'àmbit de xarxes de producció localitzades. Les conseqüències de tot plegat es poden entendre de manera que la globalització ha traslladat el guany competitiu de les localitzacions de costos elevats (és a dir, dels països desenvolupats), cap a activitats econòmiques de difícil difusió per l'espai geogràfic. És a dir, que l'avantatge competitiu dels països amb nivells de salaris alts, els anomenats desenvolupats, ja no és compatible amb l'activitat econòmica tradicional basada en rutines estandarditzades, que són fàcilment traslladables a altres regions amb costos més baixos. L'economia del coneixement pressuposa, per tant, que el manteniment de salaris alts requereix una activitat econòmica basada en el coneixement, que implica despesa en R+D i capital humà qualificat. En un sentit més general, Torrents (2016) constata que:

«En l'actualitat assistim a un procés accelerat i complex de canvi econòmic, que hem convingut en anomenar com el procés de transició cap a l'economia del coneixement. L'anomenem així perquè, a diferència de l'economia industrial, l'aparell tecnològic i les forces d'eficiència i competitivitat situen el coneixement i les capacitats d'innovació de les persones i les empreses al centre de l'escenari del creixement i el desenvolupament econòmic.»

Des del punt de vista de l'economia, el coneixement presenta una sèrie de característiques amb l'estudi de les quals s'articula un rendiment econòmic (Boix, 2015):

«1. És un “bé no rival” perquè l'ús de coneixement per part d'un usuari no redueix la quantitat de coneixement que pot utilitzar un altre usuari, aquesta propietat també s'anomena “expansibilitat infinita”.

05

2. Presenta una doble propietat de bé “no excloent” i “excloent” :

10

2.1. La seva naturalesa és de “bé no excloent”, donat que té tendència a disseminar-se lliurement.

2.2. Però, en determinats mercats, aquesta propietat significa que els productors de coneixement no tindrien incentius en produir-ne, perquè els representaria un cost i els beneficis es diluirien entre els altres usuaris. En aquest cas, es preveuen mecanismes per excloure els usuaris del seu consum, tals com les patents, copyrights, etc. (Romer 1986; Stiglitz 1998). Altres formes d'exclusió es deriven de la incapacitat del receptor d'utilitzar el coneixement encara que el tingui disponible, com pot ser el cas del coneixement tàcit. En aquest cas, per a utilitzar el coneixement generat per un altre agent, l'usuari necessita disposar i estar en capacitat de fer servir els codis per al seu ús.

15

20

25

3. És un “bé durador”, donat que no s'esgota en un únic consum. De fet, la seva durada pot ser il·limitada.

4. És un bé immaterial, intangible, i que no pesa (Quah 1999) o en tot cas el seu pes tendeix a zero.

30

5. Les característiques (3) i (4) determinen dues posicions pel que fa a la distància geogràfica: ubiqüitat i concentració.

35

6. Des del punt de vista de la producció, és un bé de capital (Marshall 1890).

7. Pot ser un bé intermedi (input) i un bé final (output). En funció d'aquestes característiques, el coneixement pot ser un bé públic (col·lectiu) pur (no rival i no excloent), un bé públic no pur (no rival

40

i excloent), i un bé públic local (no rival i no excloent dintre d'un col·lectiu o un territori, però excloent per a la resta).»

Totes aquestes idees ens aboquen a pensar que les economies occidentals han sofert un canvi cap a una economia on les idees tenen un paper central, és a dir, que es basa cada vegada més en la producció no material. En una economia basada o dirigida pel coneixement, allò que importa no serà la materialitat d'allò que és produeix, sinó com el coneixement s'incorpora al procés de producció de riquesa.

2.2 La implantació de l'EEES i l'economia del coneixement

Després d'aquesta breu introducció on he explicat les economies del coneixement, vull continuar aquest text teixint un entramat d'idees destinat a cartografiar la posició de la Declaració de Bolonya en l'economia del coneixement. La declaració de Bolonya o pla Bolonya és el nom que totes utilitzem per a referir-nos a l'Espai Europeu d'Educació Superior o EEES. Aquest espai exposa 6 acords bàsics entre els estats membres (Montero, 2010):

1. Adopció d'un sistema de titulacions fàcilment reconeixedores i comparables.
2. Adopció d'un sistema de titulacions basat essencialment en dos cicles: grau i postgrau.
3. Establiment d'un sistema comú de crèdits.
4. Promoció de la mobilitat.
5. Promoció de la cooperació europea de control de qualitat.
6. Promoció de les dimensions europees de ensenyament superior.

L'EEES es va presentar com una eina que, mitjançant facilitar la mobilitat dels estudiants, professors i personal administratiu, provocaria la millora de les relacions internacionals així com l'enfortiment de l'enteniment intercultural. A més, el sistema educatiu de Bolonya sustenta la idea de l'aprenentatge vitalici per ser capaç d'adaptar-se als canvis (Montero, 2010:22). Robinson (2017) parla també de la importància d'aquesta idea perquè, atès que no sabem ni tenim formes de preveure com serà el món que vindrà, l'única sortida que podem oferir als nostres estudiants és la capacitat d'aprenentatge i d'adaptació. Per a Robinson la solució passa per la creativitat i, en aquest sentit, les arts de ben segur que hi tenen quelcom a dir. Per tot això, aquest punt resta com una via d'investigació a explorar.

Barà, per la seva banda, també reforça la tesi quan afirma que «Un jove que avui és a la universitat serà testimoni al llarg de la seva vida professional de, com a mínim, quatre renovacions tecnològiques». La forma com està plantejat l'EEES pedagògicament és, en aquest sentit, de gran rellevància.

05

Sembla però que darrere d'aquesta idea d'una Europa que camina junta amb un esperit de fraternitat que en alguna conversa havia semblat inclús naif, la creació de l'EEES pot tenir relació amb l'assoliment de les exigències de l'estratègia de Lisboa (Barà,2017), coneguda també com a Agenda de Lisboa o Procés de Lisboa. Aquest és un pla de desenvolupament de la Unió Europea aprovat pel Consell Europeu a Lisboa l'any 2000 i que va establir com a objectiu dels estats membres, convertir la Unió Europea en l'economia del coneixement més competitiva i dinàmica del món abans del 2010 (Consell Europeu, 2000). Segons les seves conclusions, la realització d'aquest objectiu requeria d'una estratègia que es definia en 3 grans punts:

10

15

«1. Preparar la transició cap a una societat i una economia fundades sobre el coneixement mitjançant polítiques que cobreixin millor les necessitats de la societat de la informació i de la recerca i desenvolupament, així com accelerar les reformes estructurals per reforçar la competitivitat i la innovació i per la conclusió del mercat interior;

20

2. Modernitzar el model social europeu invertint en recursos humans i lluitant contra l'exclusió social;

25

3. Mantenir sana l'evolució de l'economia i les perspectives favorables de creixement progressiu de les polítiques macroeconòmiques.»

30

Des del punt de vista de l'estratègia de Lisboa, sembla que la declaració de Bolonya també coincideix en convertir Europa en aquest gran centre de generació de coneixement. És a dir, que la creació d'un marc comú per a l'educació superior respon a una idea econòmica, molt abans que de qualsevol altre tipus. En aquest sentit, a les conclusions del document ' la presidència de consell Europeu de Lisboa del 23 i 24 de març del 2000' hi podem llegir que

35

«La necessitat que la Unió estableixi un objectiu estratègic clar i acordi un programa ambiciós de creació d'infraestructures del coneixement»

40

Si la idea de Lisboa era la de crear l'economia més important del mon, calia que es creessin les estructures de coneixement necessàries. L'educació superior era, en aquest sentit, possiblement un dels primers motors a posar en marxa. Oriol Junqueres (2009) d'alguna manera ho corrobora quan diu:

«Cal adaptar l'ensenyament per tal de poder assumir el repte de convertir la UE en una potència d'innovació tecnològica a nivell mundial, de crear un nou model productiu, que abandoni l'economia especulativa i que esdevingui l'economia del coneixement, la recerca i la innovació'. I en aquest sentit, 'la iniciativa de l'Espai Europeu d'Educació Superior, d'homologació de l'ensenyament i la recerca estudiantil respon, en part, a aquest esperat canvi productiu.»

Si per una banda podem afirmar que el pacte de Bolonya senyala un model productiu, també senyala la creença que la generació de coneixement, igual que els processos d'industrialització, necessita de la concentració geogràfica. Posar dimensió espacial resulta també crucial per entendre el lloc on ens trobem i entroncaria amb l'inici d'aquesta segona raó on, dins la descripció d'economia del coneixement, es donava importància a la idea de concentració geogràfica. Seguint amb aquesta lògica, és interessant adonar-nos que en el mateix sentit que la Unió Europea vol ser un *Hub* per a la producció de coneixement, les ciutats competeixen també per aglutinar aquesta producció de coneixement. Boix (2005) ho planteja de manera clara a la conclusió de l'estudi 'Barcelona Ciutat del Coneixement: Economia del Coneixement, Tecnologies de la Informació i la Comunicació i Noves Estratègies Urbanes':

«El coneixement és un dels determinants principals del creixement econòmic a llarg termini. Les ciutats són els punts focals de l'economia del coneixement. A les ciutats es produeix, processa, intercanvia i comercialitza coneixement, i s'hi generen economies d'aglomeració i de xarxa. La capacitat combinada de generar coneixement i economies externes converteix les ciutats i àrees metropolitanes en el més potent dels artefactes productius. Per tant, les ciutats i les àrees metropolitanes són elements claus per al creixement i la competitivitat.»

Així, la declaració de Bolonya i la seva execució poden tenir una doble vinculació amb una idea econòmica d'Europa. Seguint les instruccions que es van pactar a Lisboa, queda clar que es apostar per una economia

del coneixement i la generació de coneixement, sens dubte, té relació directa i indeslligable amb el sistema universitari. En un context com aquest, en el qual es pretén que el coneixement tingui un rendiment econòmic, cal dirigir la Universitat cap a fites concretes amb polítiques concretes. Segons el que hem vist, aquesta idea de mobilitat d'alguna manera soterra la creença que la producció de coneixement s'arrela i es concentra en punts geogràfics. Europa, al facilitar i promoure la mobilitat arreu del seu territori, indueix o ajuda a que es produeixi aquest funcionament com a territori-bloc. Per acabar de desenvolupar aquesta idea, recordar que hem llegit a Boix, en uns paràgrafs anteriors, dient que el coneixement és un bé durador, immaterial, intangible. Aquestes característiques, segons l'autor, determinen dues posicions respecte la distància geogràfica: la ubiqüitat i la concentració. El terme geogràfic l'hem llegit també a Boix referint-se a la compactació que les ciutats plantegen com a centres neuràlgics de producció de coneixement. Així doncs, sembla que la idea de mobilitat que es presenta amb la implantació d'aquest EEES, pot respondre a aquestes lògiques d'ubiqüitat i concentració. Un sistema comú d'educació superior arreu d'Europa facilita la transmissió del coneixement afavorint la capacitat que aquest es concentri. Recordem també que un altre dels problemes de la societat del coneixement -que hem llegit a Boix- és la seva capacitat de transferibilitat:

«[...] En aquest cas, per a utilitzar el coneixement generat per un altre agent, l'usuari necessita disposar i estar en capacitat de fer servir els codis per al seu ús.»

En definitiva, la idea com jo l'entenc, és que l'EEES va ser una de les estructures necessàries per al desenvolupament d'una economia del coneixement. La creació d'aquest espai comú per l'educació hauria de facilitar la creació d'una xarxa de transferència de coneixements entre les diferents metròpolis europees, facilitant que Europa esdevingués aquest gran centre mundial de producció de coneixement.

Al capítol anterior he explicat que l'EEES està dividit en tres cicles en els quals veiem que el coneixement s'assoleix, s'aplica i es produeix. Hem vist que la producció d'aquest coneixement era molt problemàtica en relació a les arts, perquè la tendència és pensar en termes de coneixement científic o proposicional. Aquest fet no sembla pas incoherent amb una economia del coneixement, ans al contrari. En aquest context de Bolonya, apareix, doncs, la voluntat de que les arts passin a formar part dels estudis superiors amb una finalitat de generar coneixement. Si la

Recerca Artística és, segons molts autors, la manera com les arts han de generar coneixement i Bolonya és aquesta part de l'engranatge que havia de portar a Europa a ser una potència en la generació de coneixement, ens trobem que la RA té un vesant mig desconeguda o mig amagada: la raó primera de la seva creació seria l'intent que les arts participin d'un model econòmic concret.

En aquest sentit, em sembla que no hem de menystenir les declaracions d'Irene Mestre Massot i Maria Abando Olanar (2009), de l'escola Superior de Disseny de les Balears:

«El disseny i les indústries creatives s'han convertit en un assumpte econòmic clau a Europa. La funció del disseny com a mediador entre tecnologia i art, cultura, producció i consum és imprescindible en la societat actual. Disseny i innovació són elements consubstancials a l'estratègia empresarial, ja que contribueixen a identificar els productes, donen força a la marca, faciliten l'accés a nous mercats i a la creació de nous models de negoci. D'altra banda, la innovació, creada pel disseny, contribueix a desenvolupar solucions estètiques, social i ambientalment correctes i impulsen noves formes de consum i de benestar. Aquest nou concepte marca la necessitat de desenvolupar línies, espais i programes de recerca, desenvolupament i innovació artística (R + D + I), creació i transferència de coneixement a les escoles superiors de disseny i el seu ple reconeixement com a centres de recerca, per garantir el principal objectiu que marca l'Espai Europeu d'investigació, la creació d'una política comuna d'investigació. Aquest context exigeix formar dissenyadors capaços d'analitzar, investigar, gestionar, transmetre valors, difondre cultura i adquirir responsabilitats socials i ambientals. Conseqüentment, una formació de qualitat dels futurs professionals del disseny requereix l'articulació de coneixements científics, humanístics, tecnològics i artístics, l'adequat desenvolupament de capacitats i destreses tècniques, la correcta utilització dels procediments i l'anàlisi i la creació de valors de significació artística, cultural, social, empresarial i mediambiental.»

No sembla, doncs, gens improbable que la incorporació dels estudis de les arts al sistema de l'educació superior tinguin un rerefons econòmic. A més, tal i com veurem més endavant en el text en l'exemple d'Apple, és evident que el control d'allò que és estètic té una gran potència en relació a l'economia del coneixement. Les arts tenen un paper en l'economia i és per aquesta raó que tampoc no és estrany que el mateix Jobs actués

tot sovint com un artista, al qual li agradava anomenar-se a si mateix i als seus treballadors com a enginyers-artistes (Rothman, 2015).

2.3 La Recerca Artística dins l'economia del coneixement

*El coneixement i allò que és estètic com a motor econòmic: el cas d'Apple*²⁹

Hi ha lloc per al coneixement estètic en l'economia de les idees? Per tal d'entendre quin és el paper d'allò que anomenem estètic en l'economia del coneixement m'interessa exposar i analitzar breument un exemple concret: la revolució que Apple va suposar per als Smartphones o telèfons intel·ligents. Aquests aparells els podem definir com una màquina portable i multifuncional que és el resultat d'afegir a un computador personal la portabilitat d'un telèfon mòbil, més una càmera de fotos/vídeo.

Fem un pas enrere en el temps i anem cap a l'any 2007. Fins aquell moment el mercat de telèfons havia estat dominat per unes marques concretes que feien milions de dòlars anuals venent els seus aparells. Sobre aquesta base la marca de computadores personals i aparells electrònics Apple, liderada per Steve Jobs (Murky Assassin, 2007), aplicà una revolució a la idea de telefonia intel·ligent amb la presentació de l'iPhone-1. Per tal de mostrar la revolució que plantejava Jobs, m'agradaria que recordéssim la ja famosa declaració d'Steve Ballmer (Smugmacgeek, 2007) mofant-se de les aportacions de Jobs. Les declaracions han passat a formar part de l'imaginari col·lectiu com una de les pífiles més sonades de la primera dècada del s. XXI. Qui era president de Microsoft en aquell moment declarava a una entrevista per la CNBC:

«La meua primera reacció: 500 dòlars! el telèfon més car del món! I no està enfocat als empresaris perquè no té teclat i per tant no el converteix en usable per enviar correus electrònics! Nosaltres venem milions de telèfons a l'any i Apple ven 0 telèfons a l'any, veurem l'any vinent com va la competició.»

29 En aquest apartat desenvoluparé la idea de com la forma s'interposa a la funció pràctica utilitzant el cas d'Apple per proper en el temps i per estar vinculat a les noves tecnologies. El cas de l'embelliment d'objectes més enllà de la funció pràctica es conegut tot i que amb matisos des de temps immemorials.

Avui en dia, el 100% dels telèfons intel·ligents es basen en aquest primer iPhone-1 (amb pantalla tàctil sense teclat) i Apple és un dels màxims exponents d'aquest mercat (del qual no en formava part quan les declaracions de Ballmer). Al llarg del 4rt trimestre de 2020, per exemple, Apple va vendre més de 80 milions d'unitats, situant-se com a màxim venedor de telèfons intel·ligents del món (Jiménez, 2020). Però anem al cas de la revolució que va suposar la presentació de l'iPhone-1. Essencialment Jobs i el seu equip el que fan és:

1. Eliminar el teclat físic i fer una pantalla tàctil que ocupa tot el dispositiu i que es configura en funció de les necessitats de cada moment.
2. Afegir l'ús d'acceleròmetres
3. Instal·lar un sistema operatiu de gran potència.

Aquests canvis conceptuals i consegüentment tecnològics es basaven en que l'iPhone-1 és una màquina multi funció que va unir oci i treball amb una interfície nova i intuïtiva. Amb l'iPhone-1 podem trucar, enviar correus electrònics i navegar per internet igual que fèiem amb els antics telèfons intel·ligents de teclat+pantalla. També podem enviar SMS (missatges) i fer fotos i vídeos. Igual a que amb la resta de dispositius de l'època. Quin és doncs el canvi tan significatiu? Aquestes funcions però a l'iPhone-1 es van veure potenciades d'una manera mai vista fins aleshores. L'iPhone-1 feia totes les funcions dels seus predecessors però millor degut al desenvolupament de la pantalla tàctil que permetia una flexibilitat d'ús mai imaginada abans. L'equip d'Apple, degut a la seva gran potència, va afegir al telèfon les funcions d'un i-pod (reproducció i compra de música i podcast) i la possibilitat de mirar Tv i vídeos a una super pantalla. L'invent, a més presentava una interacció amb l'usuari mai vista fins al moment: amb gestos senzills i intuïtius de lliscament i toc es va obrir davant nostre un món increïble i apassionant que va captivar tothom. Com ja he explicat, avui en dia tots els telèfons intel·ligents són evolucions d'aquest iPhone-1 i sembla que hi ha una branca que senyala que el futur de les computadores va en el mateix sentit. Ja veurem.

En relació amb els modes de generació de coneixement, el model Apple és un exemple dels més clars. Tot el valor recau en el fet de ser capaç de tenir i pensar una idea i de portar-la a terme. Una primera idea innovadora a l'hora inaugura un camp per explorar. La idea d'una pantalla gran, tàctil va provocar la necessitat d'una tecnologia nova. Aquesta tecnologia es va aconseguir a través d'un procés de recerca. A l'hora aquesta pantalla va suposar la necessitat d'un disseny de navegació nou basat

en els gestos i que ha canviat per sempre la nostra relació amb les màquines i amb les realitats alternatives de la realitat virtual o el meta-vers. Els *trackpads* dels nostres ordinadors, per posar un exemple, ara mateix incorporen els gestos que es van iniciar sobre les pantalles dels nostres telèfon intel·ligents. La fabricació del producte és l'últim pas resultant de crucial importància sobre les decisions anteriors: idea, desenvolupament tecnològic/ viabilitat, distribució i comunicació del producte. El benefici milionari d'Apple no es basa, doncs, en una economia tradicional –que intenta comprar barat i vendre car–, sinó que basa el seu benefici en el coneixement en un sentit molt ampli doncs s'hi barregen coneixements l'adquisició de saber tecnològic alhora que coneixement estètic i tàcit. En el sentit de l'economia l'iPhone-1 té una altra virtut i és que resulta ser una plataforma molt apta perquè altres puguin afegir-s'hi. Em refereixo a les App. Sobre aquest dispositiu portàtil i multifuncional, les diferents empreses poden desenvolupar aplicacions que els usuaris incorporen segons les seves necessitats i preferències. La clau recau de nou el la pantalla tàctil que va resultar ser un llenç en blanc pel desenvolupament de milers de plataformes. L'aportació d'Apple va significar, per tant, un espai ideal per al desenvolupament econòmic basat en les idees, una de les característiques bàsiques d'un bon procés de recerca: la possibilitats de nous camps d'exploració.

Per acabar i per tal que ens adonem que no m'estic desviant del meu objectiu de recerca, vull tornar a recordar la pífia de Ballmer a la seva intervenció. En aquell moment el director de Microsoft estava molt preocupat pel fet que l'iPhone-1 costés 500\$. Jobs, per la seva banda, sempre havia tingut clar que l'usuari pagaria el que calgués si el producte el satisfia suficientment. En la meua opinió sobre el cas és que la importància crucial del model de negoci d'Apple rau en l'experiència estètica de l'usuari. Un iPhone –i de fet tots els productes Apple– no només són dispositius funcionals, útils i fàcils d'usar, no només han sigut capaços de transformar el nostre mode de vida, sinó que tenen una característica molt destacable per a les nostres intencions: se sustenten en una experiència estètica deliciosa. Apple aconsegueix, i va quedar clarament mostrat durant la citada presentació de l'iPhone-1, que els seus usuaris experimentin plaer estètic a través dels seus dispositius. És un plaer visual, però també tàctil i sonor. La forma, en aquest sentit, no segueix la funció –com defensava Gropius– sinó que la forma segueix –o potser millor- es posa al servei l'experiència estètica. Aquest és el segon, però no menys important, gran potencial de la marca Californiana pel que fa a la seva relació amb el coneixement. Per tal de reforçar el que estic exposant, em serviré d'una entrevista al

dissenyador Luki Huber, en la qual explica que quan es va comprar el seu primer eMac, el seu pare, en veure aquella innovació estètica i tecnològica sobre l'escriptori, va preguntar-li per què un ordinador havia de ser aerodinàmic. La pregunta, que sembla aparentment naïf, resulta transcendental. Realment un ordinador no necessitava aquella forma que tant recordava al morro d'un avió. Un ordinador necessita una pantalla, un teclat i un ratolí –potser també un trackpad– i no sembla que la forma d'aquest conjunt o les seves característiques aerodinàmiques puguin influir en el bon funcionament producte. En un l'ús d'un computador personal l'experiència d'usuari no depèn únicament de la forma màquina (hardware) sinó que canvia constantment a través de la pantalla i en aquest sentit la podem qualificar de líquida. L'eMac era fill del primer iMac, amb aquells colors vius i aquella forma de morro d'avió. L'iMac pretenia que els joves, sobretot els que estudiàvem art i disseny a principis de l'any 2000, ens fascinéssim mirant i usant aquell aparell que de fet ens permetria *performar* l'art i el disseny del s XXI. Allò no era només una innovació tecnològica: amb l'eliminació del *floppy disc*, la invenció del *fire-wire* o la resta d'aportacions tècniques, l'iMac era una experiència futura a l'hora que una expressió de la nostra identitat. Aquell morro d'avió, aquells colors fluor, el ratolí rodó i aquella nansa ens va fascinar. Era portable, era modern, era l'eina perfecte per afrontar la creativitat del nou mil·lenni. L'iMac va ser de fet també una esperança i aquí va raure el seu èxit. L'eMac va ser la continuació d'aquella esperança. El que ens ocupa pel cas és que aquest anhel de futur tenia els seus fonaments en la percepció de l'aparell més enllà de les seves funcions, que de fet també eren profundament innovadores.

La marca de Cupertino³⁰ és doncs potser una de les signatures tecnològiques que ja d'entrada va tenir molt clar el potencial econòmic d'allò que és estètic. Avui en dia un iPhone d'última generació no està aportant res que no facin els seus competidors, de fet inclús es pot afirmar que el sistema d'interfície Android –el sistema operatiu per telefonia mòbil més estès i competència directa d'Apple– s'ha inspirat molt i molt en el seu competidor iOS, tant que sembla una còpia. Tot i aquesta similitud, els productes d'Apple són objectes de desig pels quals els usuaris paguen grans quantitats de diners. Ara mateix, el principal valor del producte és bàsicament l'experiència estètica associada. Del potencial d'allò que és estètic se n'encarrega històricament el disseny; una de les branques de l'art que

curiosament va passar al sistema universitari amb la implantació de l'EE-ES. És per aquesta idea del potencial econòmic d'allò que és estètic que crec que ens hem de preguntar si el fet que les arts van passar al domini de les universitats té alguna relació amb el model econòmic basat en el coneixement. I aquí em venen al cap les paraules Hernández (2005:14) quan afirma que la investigació –en termes abstractes– no només és important per al saber, sinó que s'espera d'ella una possible sortida tecnològica que suposi quelcom d'utilitzable en un mercat. Té sentit, doncs pensar que, demostrat el potencial econòmic d'allò que és estètic, les arts i les seves disciplines vagin entrar al sistema universitari per ajudar a desenvolupar el que havia de ser la primera economia del coneixement. Ara bé, l'exemple d'Apple ens ofereix també una pregunta interessant i es que, mentre que sembla que les disciplines del Disseny i de la Direcció d'Art o la direcció creativa³¹ tenen cabuda clara en l'economia del coneixement, no està tant clar el paper de les arts visuals quan sortim del que podem entendre com entreteniment o lleure. El cine, el vídeo o la TV tenen cabuda en l'economia del coneixement i generen negocis fabulosos. El que realment no està tant clar és el paper de l'art –de galeria i museus per entendre'ns– doncs sinó no faria 20 anys que parlem i reivindicuem la RA. Si alguna cosa té el capitalisme es veure les oportunitats de negoci i no sembla que les empreses –d'entrada– estiguin molt interessades en la contractació d'artistes.

Arribats a aquest punt crec que des de les arts hem de ser crítics amb la situació. Que les arts i particularment el disseny tenen rellevància econòmica sembla ser indubtable dins una economia del coneixement. Amb tot això sembla plausible pensar que la formació d'un EEES i la incorporació de les arts en aquest sistema pot tenir relació, com hem vist anteriorment, en els acords del pacte de Lisboa. A més, que les arts tenen capacitat epistemològica és un fet prou clar i en parlarem en següents capítols. Ara bé, des de les arts hem de ser conscients que entrar al joc de l'economia del coneixement pot ser una trampa d'aquesta fase tardana del capitalisme que pretén fer-nos creure que tan sols el coneixement aplicat al rendiment econòmic té sentit. Estar dins el sistema certament pot ser un problema, però també és cert que per hackejar un sistema, cal estar-hi a dintre.

31 La nomenclatura és complexa però, a grans trets, hem d'entendre la figura del director d'Art com aquella professional –tot sovint amb un *background* de dissenyadora– que decideix sobre la formalització dels aspectes de comunicació i identitat de marca i producte. La directora d'art tot sovint té un director/a creatiu per sobre que és el màxim responsable de les estratègies de comunicació. Entenem aquí la comunicació com un tot.

Europa, insostenibilitat i desigualtat

Donada aquesta possible connexió entre la creació de l'EEES i el model de l'economia del coneixement, el discurs de la mobilitat també s'ha lle-
 05 git en un sentit crític. En contra d'aquest discurs de la mobilitat i del mul-
 ticulturalisme hi ha veus com les de Lesage (2013) que juntament amb el
 sociòleg Richard Münch defensen que el procés de Bolonya va posar les
 institucions universitàries Europees al servei dels interessos capitalistes,
 ja que, segons l'autor, l'economia del coneixement no és res més que una
 10 evolució del capitalisme en la seva fase neoliberal. És interessant, però,
 destacar que aquests autors no estan posicionats en contra de l'EEES,
 sinó que per a ells és una oportunitat per dinamitar el sistema des de dins.
 Pels autors, Bolonya representa el pas del que anomenen 'feudalisme acadèmic'
 cap a un capitalisme acadèmic. Una mena d'imperi acadèmic des
 15 del qual hauria de ser més fàcil establir un sistema d'educació superior
 basat en les necessitats acadèmiques o científiques.

Amb tot això, no seria estrany que des de la posició de l'artista recercador
 ens plantegegés quin paper volem prendre en relació al capitalisme cog-
 20 nitiu (Valero, 2021). Els antecedents anteriors entenc que d'alguna o altra
 forma ens senyalen que la RA té una vinculació amb una idea econòmica.
 És la nostra obligació com a artistes-recercadors decidir què fer en aques-
 ta situació. El meu posicionament respecte al tema, comença per destacar
 la insostenibilitat a llarg termini del sistema actual. Alicia Valero (2021),
 25 enginyera i investigadora de l'Institut CIRCE (Centre d'Investigació de
 Recursos i Consums Energètics de la Universitat de Saragossa, 2021)
 explica, per exemple, la dependència que tenim respecte la Xina:

«El gegant oriental, amb tota la producció mundial a les seves mans,
 30 s'ha fet amb el control de l'economia bàsicament pel control de les
 matèries primeres. Tenim ja un exemple l'any 2010 d'embargament
 de terres rares, que va ocasionar un col·lapse en la producció, per
 exemple, dels generadors eòlics, el 2021. Amb els superconductors
 tenim un problema semblant. Europa, amb la seva política econòmi-
 35 ca, s'ha col·locat en una posició de gran vulnerabilitat perquè depèn
 quasi al 100% del gegant xinès».

Les dades que aporta Valero són una petita mostra del que ha suposat per
 Europa la implementació progressiva d'una economia basada íntegrament
 40 en la idea de coneixement. El problema, però, sembla tenir arrels més fon-
 des perquè sembla que, mentre el progrés vagi de la mà del creixement, el

nostre futur estarà més que compromès. Aquest model tal i com ens argumenta Bosch (2019) presenta, a més, una situació de desigualtats socials:

«La gran contradicció de la geografia econòmica urbana del final del segle XX i principis del XXI té a veure amb la revitalització de les ciutats. La substitució de la indústria tradicional pels serveis avançats i les indústries culturals i cognitives d'una banda, i l'abaratiment radical dels costos de comunicació de l'altra, ens havia de dur a l'apogeu del treball des de casa i l'abandonament definitiu dels centres urbans. Un passeig per les principals ciutats europees o nord-americanes ens demostra que no és així. L'activitat econòmica i social ha crescut i amb ella, els preus dels lloguers i una nova divisió social entre el que el geògraf Allen Scott (1938) anomena elit cognitiva —treballadors amb un gran capital humà que desenvolupen funcions amb una forta càrrega intel·lectual, alt valor afegit i treballant amb una gran autonomia— i la nova classe servil, formada per repartidors de menjar, cambrers, cuidadors i en definitiva totes les ocupacions destinades a fer la vida fàcil a l'elit»

En aquest sentit, és pertinent senyalar també com l'economia del coneixement actua sobre el control dels cossos dels treballadors mitjançant el sotmetiment intel·lectual i cognitiu tal i com ho explica Fumagally (Elorduy, 2011), molt en la línia de la idea de biopoder de Foucault. Des de la posició del docent i de segur d'algun lector cal doncs plantejar-nos de manera crítica les idees del control dels cossos de les persones en relació amb la nostra pràctica de l'ensenyament. Molt destacable i preocupant és, en aquest sentit, l'afirmació de Fumagally quan ens diu que «Controlar el mecanisme de la formació i de l'aprenentatge és la nova forma de controlar els treballadors». La cita reforça que des de les posicions de poder que massa sovint es creen en els sistemes d'ensenyament —com ho és la universitat— docents, coordinadors i direccions dels centres siguin conscients precisament d'aquestes relacions existents entre la RA i l'economia.

L'educació com a negoci

En aquest context neoliberal en el que, suposadament, l'espai europeu per a l'educació superior és una part d'un conjunt d'engranatges que fan rutllar un sistema econòmic, ens adonem de l'altra cara de la moneda: la Universitat no és només un centre de producció de coneixement que es pot transformar en poder econòmic, sinó que la Universitat s'ha tornat —també— un negoci.

La universitat, d'alguna manera encara, ostenta el títol de garant del coneixement. Tot i tractar-se d'una institució d'arrel medieval, on preval l'estructura piramidal, disposa d'una sèrie de protocols que, sense estar exempta de problemes, la fan validadora del coneixement. En aquest context de capitalisme del coneixement, la universitat s'erigeix com aquella institució que homologa un bon coneixement i, per tant, com un espai per adquirir coneixement i així assegurar-nos un futur *probablement* pròsper. La realitat és que cada cop apareixen més i més estudis universitaris amb la promesa de proveir un bon futur al estudiants. La lògica, com ja he explicat, és clara i senzilla: en una economia basada en el coneixement, els espais on es transmeten aquests coneixements es revaloritzen. El fet no és nou, ja que el pas per una educació universitària, si més no des finals del s. XIX, se suposa que és una bona garantia per a un futur econòmicament pròsper.

A aquest increment del valor d'adquirir coneixement se li suma una situació que cal fer evident: com que l'accés a la universitat s'ha democratitzat, ens trobem en una situació que podem qualificar d'inflació acadèmica (Robinson, 2006). L'accés a la Universitat per a la majoria de les classes socials, ha provocat que els títols universitaris de grau ja no puguin fer de filtre per al mercat laboral. És per aquesta raó que on es demanava un grau, ara es demana un màster i on es demanava un màster ara es demana un doctorat (Robinson, 2006). Curiosament, mentre al nostre país els graus tenen un preu assequible per a moltes famílies, cursar un post grau o un màster resulta una despesa massa gran per a la majoria. D'aquesta manera, el tall per a l'accés a segons quins càrrecs és, de nou i com passa massa sovint, de tipus econòmic. En aquest sentit el capitalisme cognitiu i les economies del coneixement a Espanya³² es segueix afavorint als ciutadans amb més recursos econòmics. He afegit el terme 'curiosament' perquè una de les grans crítiques que ha tingut l'EEES ha estat aquest encariment desorbitat dels màsters i postgraus respecte del grau, cosa que no té gaire lògica i no és un fet estès per tot l'EEES (Sacristan, 2014).

Per tal de completar la idea del que significa educar en el sistema universitari en un context com el que he descrit, m'agradaria fer un apunt al plantejament del pla Bolonya sobre la idea de competència. La nomenclatura

³² Espanya i particularment Catalunya se situaven al 2012-13 entre els 7 països més cars d'Europa (Sacristan, 2014).

de les diferents fases de l'aprenentatge (grau, postgrau/màster i doctorat), així com la dels elements constitutius de cada fase (mòdul, matèria...) van ser una novetat. Potser, però, el més destacable (Montero, 2010) de les noves nomenclatures va ser la idea de competència. En aquest text no té cabuda una dissertació sobre els problemes i les implicacions d'aquest canvi en el model d'ensenyament universitari i, potser, la definició de competència que es dona al Projecte Tuning 4, al 2003, ja és suficient:

«Combinació dinàmica d'atributs, en relació a coneixements, habilitats, actituds i responsabilitats, que descriuen els resultats de l'aprenentatge d'un programa educatiu o el que els alumnes són capaços de demostrar al final del procés educatiu» (Montero, 2010)»

La definició final de competència en el disseny curricular es basa en el desenvolupament de *competències* que intenten donar resposta a les exigències que planteja la nova societat. Ara bé, en el text de Montero (2010) trobem en la cerca del significat una connotació en el llenguatge que cal tenir en compte. Montero, escriu:

«Al principi, els objectius de Bolonya encaminen cap al significat aportat per competència, sobretot (...) l'accepció de "Perícia, aptitud, idoneïtat per fer alguna cosa o intervenir en un assumpte determinat". En aquest sentit, el nou sistema pretén formar persones "competents", que siguin capaces, no només de acumular coneixements, sinó, i sobretot, de saber transmetre aquests coneixements i especialment aplicar-los amb una finalitat laboral concreta. No obstant això, podem anar-hi encara més enllà en aquest primer apropament al concepte de "competència" i prendre també una de les quatre accepcions de l'entrada de competència següent, la "Situació de empreses que rivalitzen en un mercat oferint o demandant un mateix producte o servei". Sembla que els futurs estudiants necessiten tenir "Perícia, aptitud, idoneïtat per fer alguna cosa o intervenir en un assumpte determinat", alhora que estar preparats i capacitats per "rivalitzar en un mercat oferint el millor producte possible"³³»

33 El text ha estat lleugerament modificat per tal de facilitar-ne seva lectura sense tenir en compte parts del textos que li són anteriors.

I és que la idea de «rivalitzar en un mercat oferint el millor producte possible» encaixa perfectament amb el que emergeix en aquesta segona raó del primer capítol: que la creació de l'EEES porta indefectiblement cap a uns estudis que en el seu ADN tenen incorporada la idea d'una economia capitalista basada en la competència i el creixement. Benavente Morales fa una crítica en el mateix sentit quan cita a Bolívar (2017):

«L'enfocament de competències és que, com veiem en relligar-lo a l'objectiu de la formació, es dirigeix al nucli del subjecte, per mitjà d'una activitat modeladora exercida sobre la seva “substància”, és a dir, el seu ser. Una crítica a aquest enfocament recalca que sorgeix del món empresarial, buscant transformar els estudiants en mers engranatges de la cadena productiva per la via de reduir les seves vides a aquest propòsit gerencial integral i abraçador, sotmetent així la població als processos capitalistes d'avui»

Ens adonem que aquest EEES, que normalment se'ns presenta a la documentació oficial com un espai per facilitar la mobilitat d'estudiants, professors i personal administratiu en un entorn Europeu, és un context marcadament capitalista, amb tot el que això significa. Seguint amb la idea de l'educació com a negoci, podem destacar un fenomen que és conseqüència del mateix plantejament inicial: la precarització del professorat tal i com destaca, per exemple, l'informe 'Professorat associat: experiència professional o precarització? Anàlisi de l'evolució del professorat associat de les universitats públiques espanyoles 2009-2019' dels autors Alfonso Herranz i Vera Sacristán (2020). Les seves conclusions assenyalen de forma resumida que:

Respecte al nombre de professorat:

«Existeix una forta davalla respecte del nombre d'efectius de la categoria docent investigador. [...] En el cas de Catalunya, cal destacar el fortíssim creixement (+38%) de l'ús de la figura de professor associat entre 2009-10 i 2018-19 [...] Per nombre total d'efectius destaca la Universitat de Barcelona, amb 2425 professores i professors associats el 2018-19 (el 9,7% del total a Espanya).»

Pel que fa l'incompliment dels límits legals:

«L'elevat nombre d'efectius de professorat associat i el seu creixement recent és una de les raons essencials per les quals en el sistema d'universitats públiques espanyoles s'incompleix, de forma sistemà-

tica des del curs 2014-15, el límit establert per la LOMLOU, que estableix que el personal docent i investigador amb vinculació temporal no pot superar el 40 per cent de la plantilla de PDI. Aquest percentatge assolí el 47% el curs 2018-19. D'aquest personal temporal, el 54% eren professores i professors associats. [...] A 32 de les 48 universitats públiques espanyoles s'incomplia el 2018-19 el límit legal del 40% de PDI temporal. Amb alguna excepció, les universitats que més professorat associat contracten se situen a més distància d'aquest límit: Rovira i Virgili (69,7%), Carlos III de Madrid (64,5%), Rey Juan Carlos (64,4%), Pompeu Fabra (62,9%), Illes Balears (62,4%), Lleida (61,8%), Autònoma de Barcelona (60,7%) i Barcelona (60%).»

05

10

Pel que fa els Indicadors d'un ús inapropiat de professorat associat:

« [...]El fet que fins 2017-18 el professorat associat no deixés d'augmentar mentre es reduïen els efectius de la resta de professorat seria indicatiu d'un procés gradual de substitució de professorat permanent a temps complet per professorat associat, amb contracte temporal a temps parcial.

15

20

L'estructura per edats del professorat associat, molt més jove que la resta, indicaria que aquesta figura no s'està utilitzant per contractar especialistes d'expertesa reconeguda per tal que aportin els seus coneixements i experiència professionals, sinó que s'ha convertit en molts casos en una etapa primerenca i precària de la carrera acadèmica ordinària.

25

La utilització inadequada de la figura de professorat associat ha estat denunciada per diversos informes d'agències públiques i confirmada per sentències judicials recents.»

30

Cal destacar que:

«La precarització laboral provocada pel creixement del professorat associat no és exclusiva dels centres propis de les universitats públiques espanyoles:

35

El 2018-29, els percentatges de professorat temporal, tant en els centres adscrits de les universitats públiques (44,7%) com en els centres propis (40,4%) i adscrits (56,3%) de les universitats privades, no estan gaire allunyats dels que representava en els centres propis de les universitats públiques (47%).»

40

L'informe apunta que una de les possibles raons d'aquesta pràctica, entre d'altres, seria:

05 «El baix cost (per hora de classe impartida) del professorat associat en comparació amb el de les figures de professorat permanent a temps complet.»

10 L'informe acaba senyalant que el creixement del professorat associat i la consegüent precarització laboral del professorat universitari pot tenir diverses conseqüències negatives, més enllà de les laborals:

«Reduir l'activitat investigadora de les universitats i, amb ella, la seva capacitat de transferència de coneixement al conjunt de la societat.

15 Debilitar el vincle del PDI amb la institució, la qual cosa pot afectar negativament la governança universitària.

Posar en perill la llibertat acadèmica del professorat en augmentar la seva vulnerabilitat laboral.

20 Empitjorar l'aprenentatge dels estudiants.»

25 En conseqüència, ens trobem que la universitat cada cop pateix més una fuga de talent que no s'ha de menystenir (Diari Ara, 2019). Aquest fet entronca directament amb el capítol anterior, on veiem com en alguns sectors s'està maltractant el professor universitari vinculat a les arts, argumentant mancances administratives –mai d'expertesa– que tenen poc sentit i que a més a més són difícilment creïbles. Ara bé, si observem la situació des del punt de vista de l'economia del coneixement i de com l'ensenyament s'ha convertit en un negoci en el que prima l'acumulació de capital, entenem millor la situació. Quan la finalitat de l'ensenyament és el negoci de vendre graus i màsters, resulta prou plausible que els empresaris tractin d'abaratir els costos de les matèries primeres i la principal matèria primera, ara per ara, de l'ensenyament les persones docents.

35 2.4 Conclusions

40 Pel que fa a la Raó 2: he centrat el capítol en la vinculació existent entre l'economia del coneixement i la RA dins del sistema universitari. He començat el capítol explicitant a què ens referim quan parlem d'economia del coneixement. Hem vist que el terme és controvertit i que no hi

ha ni una definició ni un model clars. Potser la idea *knowledge-driven economy* és la que resulta més útil per al nostre cas. Sigui com sigui, és destacable la relació entre aquest model econòmic i la seva relació amb la distribució geogràfica. En l'actual situació de globalització, la generació de coneixement tendeix a estar concentrada mentre que la producció s'externalitza. En definitiva, hem vist que hi ha un canvi en les noves economies occidentals, on les idees tenen un paper central. L'economia tendeix a basar-se en una producció no material. Així, el que interessa no és allò que es produeix, sinó com el coneixement s'incorpora al procés de producció de riquesa.

05

10

He continuat el capítol intentant dilucidar les possibles relacions entre la implantació de l'EEES i l'economia del coneixement. Amb aquesta finalitat, he exposat els sis acords bàsics que van adoptar els estats membres en el pacte de Lisboa, així com les raons que s'han donat per a la creació d'aquest EEES. Bàsicament es va presentar l'EEES com una eina que, mitjançant facilitar la mobilitat dels estudiants, professors i personal administratiu, provocaria la millora de les relacions internacionals i l'enfortiment de l'enteniment intercultural. A l'hora m'he referit també al substrat de formació continua que rau en el pla Bolonya i com aquest té relació amb unes idees pedagògicament molt sòlides en relació a la formació continua.

15

20

He continuat la meua recerca i, un cop plantejat què significa una economia del coneixement, el capítol s'ha llençat a destramar les possibilitats que la creació de l'EEES soterra uns interessos econòmics més enllà dels de la mobilitat. Així he plantejat una relació entre la implantació d'un Espai Europeu per a l'Educació Superior i les aspiracions del pacte Lisboa. A grans trets, aquest pacte tenia l'objectiu de convertir Europa en l'economia del coneixement més important del món abans del 2010. Aquest fet és, d'entrada, revelador perquè focalitza aquesta idea tan *bonica* d'una Europa funcionant a nivell educatiu com uns estats Units d'Europa sota el focus d'allò que és econòmic. Així doncs, aquella presentació en la que la creació d'EEES facilitaria la mobilitat dels estudiants, professors i administració, potser tenia en la idea de mobilitat un dels trets estrella per al desenvolupament de les aspiracions de Lisboa. El coneixement és segons la bibliografia consultada un bé durador, immaterial i intangible. Aquests trets li confereixen característiques que en determinen dues posicions respecte la distància geogràfica: la ubiqüitat i la concentració. Aquestes dues característiques tenen relació amb la compactació d'aquest coneixement. En aquest sentit, l'EEES seria t una de les infraestructures imprescind-

25

30

35

40

bles per a la concentració d'aquest coneixement en l'espai Europeu. I en aquest sentit facilitaria que les ciutats esdevinguessin centres neuràlgics i interconnectats de producció de coneixement.

05 En aquest context en el que m'he plantejat la relació entre la RA i una economia del coneixement he exposat un cas actual en el qual el factor estètic també és un bé. M'he referit a la marca de tecnologia Apple. En concret, a la revolució que va suposar la irrupció del primer iPhone respecte a la resta de companyies de telefonia i un petita anècdota del dissenyador
10 Luky Huber. Els dos exemples ens han ajudat a entendre tant el valor que pot suposar el coneixement estètic per a les empreses tecnològiques, com la importància de la estètica en les societats occidentals actuals. Exposit doncs el paper de les arts en l'economia del coneixement i havent vist la possible vinculació entre objectius econòmics i la creació de l'EEES he
15 trenat una visió crítica del capitalisme cognitiu. Aquest enfoc m'ha servit per obrir un cert dubte operatiu sobre la RA en general i sobre la RA en el sistema educatiu. Així doncs m'agradaria obrir una escletxa de dubte entre els professors i les direccions en relació a la RA. Si aquesta es pot vincular d'alguna manera a l'economia del coneixement cal que com a
20 mínim en siguem conscients per tal de decidir en conseqüència. Doncs el capitalisme cognitiu vinculat a aquesta fase tardana del capitalisme que anomenem neoliberalisme presenta defectes importants –com a mínim des del punt de vista de la emancipació humanista–.

25 Un cop establertes les relacions entre el capitalisme cognitiu, la creació de l'EEES –possiblement impulsat pel pacte de Lisboa– així com el valor de les arts en tot aquest context i presentada una crítica del sistema, he continuat el capítol exposant com l'educació ha passat a ser també un negoci en sí mateixa i no com una fase prèvia al mercat. He exposat les
30 lògiques que ens portarien a aquesta situació i és que, en un plantejament en el qual el coneixement és el bé principal, l'accés als espais en els que es transfereix i es crea aquest coneixement esdevé un bé, amb el qual el capitalisme és incapaç de no fer-ne negoci. Si a aquesta situació li sumem un anterior paradigma de democratització de l'ensenyament superior i un
35 mercat laboral complicat, ens trobem amb un efecte d'inflació acadèmica que afavoreix l'aparició de màsters i postgraus a uns preus que acaben sent un primer tall d'accés al treball. He continuat l'apartat exposant la idea de competència i les seves connotacions mercantilistes i amb això he introduït el fet de la precarització de la situació laboral del professorat.
40 Ho he fet en dos sentits, d'una banda, l'utilització indiscriminada i sense fonament del professor associat, de l'altra, l'abaratiment del cost del PDI

vinculat amb la situació que he exposat al capítol anterior. I és que en el moment en el qual l'educació es converteix en un negoci i no en un bé social, té tot el sentit del món que les direccions tractin d'abaratir la seva matèria prima principal: les docents. La qualitat del producte final, és a dir de l'ensenyament, pot en casos extrems acabar sent un anècdota depenent de què el model de negoci es basi en l'abaratiment dels costos.

05

En definitiva, aquest capítol ha servit per presentar les possibles connexions entre l'economia del coneixement i l'EEES. Aquest últim és d'alguna manera el responsable principal –segons la literatura especialitzada– de què parlem de RA. Presentat aquest rerefons, el meu posicionament és que, des de les universitats, cal revisar les relacions amb el coneixement i el sistema econòmic. En cas contrari, fàcilment la RA caurà en plantejaments de caire neoliberal molt allunyats d'un coneixement emancipador.

10

15

Pel que fa a les vies de continuïtat el capítol presenta un clar potencial respecte de la idea RA i economia del coneixement. D'altra banda hem vist una via d'estudi diferenciada arrel de les consideracions de Robinson. Aquesta via oferiria la capacitat d'estudiar les arts com a potenciadores de la creativitat en el sentit de preparar infants cap un món canviant.

20

25

30

35

40

Capítol 03:
Per què parlem
de Recerca
Artística?

Raó (03)
L'economia
del coneixement
i la producció
artística: *el cas
d'Hangar*

Al primer capítol hem pogut llegir que la raó per la qual parlem de RA és degut a la incorporació de les arts a l'EEES. Al segon capítol, hem establert una relació entre una idea d'Europa basada en el capitalisme cognitiu –orquestrada des del pacte de Lisboa– i la formació d'un sistema compatible de l'educació superior arreu d'Europa. Ara bé, arribats aquest punt, cal senyalar que la RA no és una nomenclatura exclusiva del sistema d'ensenyament superior sinó que la trobem fora de l'ensenyament també en centres de producció artística i en els discursos de molts artistes. Per tal d'aprofundir en aquesta idea en la qual la RA es desvincula de les universitats, utilitzaré l'estudi d'un cas en concret: el cas d'Hangar. Hangar és un centre d'importància pel que fa a la producció i la investigació artística, ubicat a Barcelona. El cas em portarà, d'una banda i de manera principal, a traçar de nou línies de parentiu entre una economia del coneixement i la RA, de l'altra, el cas obrirà una escletxa en l'ampliació de la idea de coneixement vinculada al que es va anomenar tercera cultura.

3. La Recerca artística fora del sistema universitari i l'economia del coneixement

Aquest capítol parteix d'una forta vinculació amb el capítol anterior. D'algun manera els apartats '2.1 L'economia del coneixement' i '2.2 La implantació de l'EEES i l'economia del coneixement' són tant la prèvia per el desenvolupament '2.3 La Recerca Artística dins l'economia del coneixement' de l'anterior capítol com del present text. He desenvolupat aquest capítol a partir de dos *inputs* principals. D'una banda, una entrevista que vaig tenir la oportunitat de fer a Marta Gracia qui em va contactar amb Laura Benítez, i de l'altra una citació de (López-Cano, 2021). Gracia va ser coordinadora de l'àrea de Recerca Artística d'Hangar durant el període 2011-19 i va aprofitar el seu TFM per a explicar el cas d'Hangar en relació a la RA. Per la seva part, Cano vincula directament la RA amb una auto validació de la pràctica artística en relació amb l'economia del coneixement.

«Una part del món de l'art –orfe de funció³⁴– busca un espai en aquesta fase neoliberal del capitalisme i es fa valer com a generadora de coneixement i, per tant, de riquesa.» (López-Cano, 2021)

34 La frase entre guions no pertany a Cano, sinó que és un afegit meu.

L'estudi de Gracia és útil en dos sentits:

1. Em servirà per traçar i fer emergir les complicitats econòmiques soterrades sota la idea d'investigació.
2. Em permetrà mostrar la relació dels centres de producció artística amb la producció de coneixement.

05

Comencem però per comprendre què és exactament Hangar.

3.1 De què parlem quan parlem d'Hangar

10

A la seva web hi llegim d'entrada que:

«Hangar és un centre obert per a la recerca i la producció artística que dona suport a creadors/es i artistes.

15

La missió d'Hangar és recolzar als/les creadors/es en totes les fases del procés de producció de les arts visuals, i contribuir a la millor consecució de cadascun dels seus projectes. Per a això, tots els nostres serveis es concentren a facilitar l'accés dels/les artistes als recursos materials i tècnics necessaris, i a aportar un context d'experimentació i de lliure transferència de coneixement.

20

El centre ofereix un context i uns serveis que possibiliten la recerca i el desenvolupament de les produccions artístiques de forma parcial o integral, i acompanya els seus resultats mitjançant la seva inclusió en diverses xarxes i plataformes o la detecció de les possibilitats de l'ancoratge dels projectes en altres sectors.»

25

El text és, ja d'entrada, simptomàtic, ja que si bé comença amb una explicació prou convencional, observem com de manera sobtada apareixen els termes recerca i transferència de coneixement. Si bé és cert que es tracta d'un discurs ara ja molt establert, no hem d'obviar que la relació entre la producció artística i el coneixement no és –com ja hem vist– una connexió ni fàcil d'entendre, ni directe d'establir. Però continuem. Per tal que la comprensió del cas sigui millor, he considerat d'importància incidir en profunditat en la presentació que Hangar fa d'ella mateixa. Ara, però, vinculada al seu discurs històric que dividiré entre:

30

35

- Els inicis
- El gir conceptual

40

- La fundació AAVC
- El codi lliure i 2010

Des dels inicis fins 1997

05 Tal i com llegim al web d'Hangar, la seva inauguració respon bàsicament a la voluntat de formar part d'un circuit artístic vinculat al que són actualment les grans institucions d'art contemporani a Catalunya. És interessant destacar que qui va demanar un espai de producció artística va ser 10 l'AAVC. El fet no és menor, però cal que tinguem en compte que les associacions de tipus gremial, com és aquest cas, tenen el seu fonament en la necessitat de vetllar pels interessos d'un col·lectiu. El text que podem llegir al lloc web d'Hangar és el següent:

15 «L'escassetat de tallers per a artistes era una demanda de l'Associació d'Artistes Visuals de Catalunya (AAVC) des de 1993. Mentre s'anaven generant i consolidant nous espais de difusió –el MACBA, la Virreina, la Fundació Antoni Tapies, Centre d'Art Santa Mònica... –, la ciutat de Barcelona encara no havia desenvolupat les 20 bases per generar el contingut dels nous contenidors d'art ni havia establert estructures de suport a la producció artística [...]. En aquell moment, el projecte inicial d'Hangar basat en facilitar espais de treball a creadors, s'amplia i es comença a treballar per la creació d'un centre de recursos per a la producció artística [...]. El 20 de juny de 25 1997 Hangar obre les seves portes.»

Passada una primera fase que potser podríem qualificar d'estructural – tant en un sentit físic com conceptual–, el text segueix amb una lògica, ho veurem més endavant, que no resulta menor: la incorporació de noves 30 tecnologies a la producció artística catalana.

1998 – 2002: El gir conceptual. Aposta per les arts multimèdia i el net-art.

En aquest sentit llegim que:

35 «Sota la direcció de Florenci Guntín i amb la plataforma Kònic thtr com a resident, Hangar es reforça en la producció i la postproducció de projectes multimèdia, el que provoca una revisió del projecte i la creació del Medialab (actualment format pel laboratori d'imatge 40 digital i el laboratori d'interacció). Un dels objectius del Medialab és contribuir a l'autonomia de l'artista per produir el seu propi tre-

ball. En aquest sentit es programen diferents seminaris per formar als artistes en tècniques d'edició i programació per a la producció de peces multimèdia [...].»

Si seguim el fil conductor i no perdem de vista que el nucli d'Hangar és l'AAVC, ens adonem que el que estem veient és una actualització *tecnològica* de la pràctica artística. Recordem que el període 1998-2002 coincideix amb l'expansió d'internet i de la telefonia mòbil. En general podem dir que va ser un moment marcat per la revolució tecnològica, fet que a més s'accentuava amb el canvi de mil·lenni. En aquest context no és d'estranyar que s'apostés per la implementació d'idees tan *sexys* com líquides: *multimèdia* o *netart*.

2002- 2005: La Fundació AAVC.

El 2002 és important per a Hangar en dos sentits. D'una banda Manuel Olveira va ser-ne elegit director, per primera vegada per concurs públic.

A partir d'aquí la institució:

«Comença a experimentar i consolidar gradualment un model propi de producció i difusió. [...].»

D'altra banda, aquell mateix any es va crear la Fundació privada AAVC, fet que va donar a Hangar una personalitat jurídica pròpia. És interessant remarcar que la constitució del patrimoni fundacional –i que actualment conforma el Fons d'Art de la Fundació –es va realitzar a partir de la donació d'obra original per part de diversos artistes visuals de l'AAVC. Aquests artistes van ser Antoni Abad, Sergi Aguilar, Frederic Amat, Evru, Luis Gordillo, Joan Hernández Pijuan, Robert Llimós, Antoni Muntadas, Perico Pastor, Jaume Plensa, Susana Solano, Antoni Tàpies, Francesc Torres, i obra gràfica d'Arranz-Bravo, Ràfols Casamada, Miguel Condé, Florentino Diaz, DIS Berlin, Jose Luis Fajardo, Jorge Galindo, Teresa Gancedo, Juan Genovés, Montserrat Gomez-Osuna, Josep Guinovart, Sohad Lachiri, Carlos León, Robert Llimós, Daniel Machado, Feli Moreno, Jorge Oteiza, Soledad Sevilla, Manolo Quejido, Rafael R.de Rivera, Sergio Sanz, Schlunke, Salvador Victoria i Carlos Franco. (Hangar, 2022). Remarquem que es tracta de figures de primer nivell dins del panorama català i, en molts casos, d'un fort reconeixement internacional. Aquest fet ens indica tan la potència de la fundació com la posició des d'on parteix.

2005 – 2009: *Codi Lliure*

Al 2005 Pedro Soler va continuar la tasca d'Olveira com a director d'Hangar. Del nou programa destaca l'impuls que va rebre tant el laboratori d'art interactiu, com les iniciatives per facilitar l'autonomia dels artistes. Així, al 2006, s'inicia el programa de Formació Contínua per a artistes visuals.

2010-17

Amb tot el que hem anat descrivint, ens adonem que des de la seva creació fins al 2010, Hangar és bàsicament un centre de producció artística. En el text detectem l'interès pels espais de treball i un gir important cap a la multimèdia i el net art. Apareix també la idea de la formació continua dels artistes i també la idea de models propis de creació i difusió. És a partir del període 2010-17 que, sota la direcció de Tere Badia, apareix per primera vegada la idea de recerca. Això sí, segons les explicacions de la web d'Hangar, vinculada als processos de pre-producció, producció i post-producció:

«A finals de 2009 es torna a convocar concurs a direcció i Tere Badia és anomenada directora. Sota la perspectiva de donar cabuda dins del centre als processos de pre-producció, producció i post-producció en les arts visuals, es crea el nou àmbit de recerca. L'objectiu d'aquesta nova àrea és impulsar la investigació artística, i generar contextos propicis per a la transmissió intersectorial de coneixements. Al mateix temps, s'estableixen noves aliances amb col·lectius d'experimentació, universitats, centres de recerca i altres organitzacions i programes que comparteixen amb Hangar objectius, mètodes i continguts.

Aquell mateix any, comencen les obres d'ampliació i rehabilitació d'Hangar. Els nous edificis inclouen un nou plató, un espai ben equipat pels diversos laboratoris tècnics i tecnològics, i una casa per artistes, que contribueix a la consolidació i a la diversificació del programa de residències d'Hangar.»

El 2010 és una data important ja que és el moment en què, tal i com hem llegit a capítol anterior, teòricament Europa havia de ser ja l'economia del coneixement més important del món i és també el moment, per exemple, en el qual comença a EINA el grau oficial. Sembla que, tal com es preveia, en una dècada s'havia posat en marxa tota la maquinaria dissenyada a Lisboa tot i que l'objectiu no s'havia assolit.

3.2 Hangar i la recerca

Orígens

Hem acabat l'apartat anterior explicant un gir un xic abrupte d'Hangar cap a la investigació artística i la transmissió de coneixements, així com l'aparició d'aliances amb col·lectius vinculats a la generació de coneixement. Si continuem llegint, ens trobem que Hangar es defineix actualment com un centre de Recerca Artística (Hangar, 2022):

«L'àrea de recerca d'Hangar té com a finalitat oferir als artistes el context i les eines necessàries per a la recerca artística. Al mateix temps, aquesta àrea té també com objectius:

- Posar en valor l'artista com a investigador, i als processos de recerca artística com a investigació de ple dret.

- Defensar l'especificitat de la forma de coneixement que proposa la investigació artística i el seu paper fonamental en el desenvolupament de la societat contemporània en tots els seus aspectes.

- Donar suport a la investigació interdisciplinària entre la creació artística i altres disciplines d'investigació per aconseguir una relació simètrica entre els diversos processos de creació de coneixement.

- Disminuir la separació històrica d'àmbits disciplinaris de recerca i la bretxa comunicativa oberta entre el desenvolupament artístic i els avenços científics, socials i econòmics.

Per fer això possible, Hangar col·labora en projectes d'investigació amb artistes individuals, així com amb socis dins del món acadèmic i de centres de recerca. En alguns casos, la iniciativa corre a càrrec de creadors amb els quals Hangar col·labora, atenent a la seva demanda. En altres casos, s'engeguen projectes de recerca conjunts, en format de col·laboracions, residències d'investigació o plataformes de treball multisectorial. En total consonància amb la filosofia de centre, els resultats dels projectes de recerca desenvolupats a Hangar generen continguts oberts i de lliure accés per a la comunitat creativa.

El fet és interessant en diferents sentits. D'entrada resulta important que la RA es dona per feta. No hem trobat en cap apartat, ni del text de la web

d'Hangar, ni del TFM de Gracia, una definició clara de què significa la RA. De fet, fa la sensació que el binomi art i recerca són naturals, així com ho són l'art i el coneixement. Tal com ho veig, no és tan senzill i cal pensar-hi una bona estona quan establim la tríada recerca-coneixement-art. El text d'Hangar, però, va més enllà: no només estableix la relació d'una manera directa i sense cap explicació, sinó que reivindica un espai de 'simetria' entre l'art i les diferents disciplines del coneixement en el desenvolupament científic, social i econòmic. Aquesta indefinició que hem intuït queda corroborada quan Gracia (2020:7) ens explica les raons de la seva investigació:

«Aquesta recerca va sorgir d'una incomoditat professional i personal davant la pregunta “què és per a tu la recerca artística en Hangar?”».

El paràgraf denota que al cap davant del departament de RA no hi havia dubtes de què era realment el que s'estava fent. El fet no ens ha d'estranyar, ja que la realitat és que la novetat i la indefinició de RA segueix sent vigent i els dubtes sobre el sentit de la seva pràctica apareixen quan es discuteix una mica. A part d'aquesta indefinició de la qual en seguirem parlant en breu, Hangar ens proposa un escenari molt interessant i és que es planteja la implementació de la idea de RA fora de la universitat. Aquest fet obre moltíssims dubtes però és també simptomàtic en el sentit que, quan parlem de RA, ho haurem de fer amb una mirada àmplia. Ara bé, d'on ve aquest interès per la recerca i el coneixement per part d'Hangar? Gracia (2020) ens indica quelcom prou lògic:

«Es van recollir així reivindicacions prèvies entorn de la posada en valor del coneixement derivat de les pràctiques artístiques, juntament amb experiències precedents en l'àmbit de la interdisciplinarietat i la cultura de prototipatge, present en Hangar especialment des de 2005. Per tant, aquesta nova àrea va ser l'articulació d'una filosofia i realitat ja existents en pro del seu creixement i consolidació.»

De manera que tal i com ja hem llegit

«L'àrea de recerca d'Hangar té com a finalitat oferir als artistes el context i les eines necessàries per a la recerca artística».

El plantejament no deixa de ser interessant i, de fet, a mi no em deixa indiferent ja que indicaria que abans del 2010 els artistes desitjaven ja desenvolupar projectes de Recerca Artística en el sentit de vincular l'art

amb la producció de coneixement. La meua experiència, però, no em porta precisament a aquesta situació. Com hem vist, la pròpia Gracia té problemes per plantejar què és la RA a Hangar i, com ja he exposat en diverses ocasions, avui en dia ens trobem amb una gran varietat de pràctiques etiquetades com a RA.

05

DEAVE, Catalunya Laboratori, i el 'Libro blanco'

Per tal de trobar per què un centre de creació i producció artística s'interessa per les idees de recerca i coneixement, em serviré dels documents que Gracia (2020:14-18) utilitza com a marc teòric per a la seva dissertació i que a nosaltres ens serviran per traçar i fer emergir les complicitats i les raons de la idea d'investigació en un context de producció artística. D'una banda, ens referirem al document 'Pla Integral de R+D+i pel sector de les Arts Visuals a Catalunya. Catalunya Laboratori' de 2009, que té com a origen dos documents importants: 'La Dimensión Económica de las Artes Visuales en España (DEAVE) i Barcelona Laboratori. De l'altra banda, em referiré també a 'El Libro Blanco de la Interrelación entre Arte, Ciencia y Tecnología en el Estado Español', amb data 2007.

10

15

El text de Gracia (2020) ens ofereix un viatge als orígens d'Hangar i al fet que ens ocupa: el viratge cap a la idea de recerca que podem corroborar en aquest passatge:

20

«Ja al 2015 el terme recerca es va incorporar oficialment a la denominació d'Hangar. Aquest any va ser aprovat per part del patronat de la fundació l'actual logo dissenyat pels artistes Paco Chanivet i Pedro Eurrutia (Trini). En aquest, el nom d'Hangar va acompanyat de la descripció "centri/producció/revolta/*arts.visuals_".»

25

L'explicació de Gracia desenvolupa un relat que s'inicia a l'any 2006 a partir de la publicació de l'informe 'La Dimensión Económica de las Artes Visuales en España (DEAVE). Aquest document tenia el seu origen en la línia de treball iniciada per Francesc Torres durant la seva presidència de l'Associació d'Artistes Visuals de Catalunya (AAVC), entre els anys 2002 y 2005. El text girava al voltant de la vessant econòmica del sector de les arts visuals i el seu objectiu era el de subministrar evidències de l'impacte econòmic del sector de les arts visuals a les institucions públiques. Més enllà del benefici derivat de la inserció de les produccions i els fenòmens artístics en els circuits turístics, el DEAVE també donava arguments lògics i quantitius al discurs de contribució econòmica de les arts visuals. En aquest sentit, aquest discurs reclamava per a sector

30

35

40

de les arts la necessitat de suport en forma de subvencions. El DEAVE permetia, a més, la introducció d'un nou acostament a les interrelacions entre els diferents estaments que constitueixen l'àmbit professional de les arts visuals. (Gracia, 2020)

05

Ara bé, d'on ve aquest interès per donar arguments de viabilitat econòmica del sector de les arts i de la necessitat de la seva inserció en les xarxes de R+D+i? La resposta és que a principis del s. XXI podem parlar d'una desconexió entre unes pràctiques artístiques i la societat a la que pertanyen. Trobo múltiples exemples a la nostra vida quotidiana i professional. En aquest sentit, la meua tasca al servei educatiu de la Fundació Arranz-Bravo corrobora dia a dia aquest trencament. En el mateix sentit, al DEAVE llegim:

10

15

«1. L'interès del públic en formes d'art que no es distribueixen a gran escala és baix.

2. Al públic no li interessen les notícies relacionades amb els artistes, ni les controvèrsies del seu món ni tampoc els esdeveniments artístics.

20

3. El públic no comprèn els múltiples tipus d'obres que realitzen els artistes.

4. La majoria no creu que la vida de l'artista sigui especialment difícil.

5. Hi ha pocs que pensin que els artistes contribueixen en gran manera al bé general de la societat.

25

6. Pocs opinen que els artistes siguin membres respectats de la comunitat.

7. Poques persones creuen que els artistes facin aportacions positives a la vida local.»

De forma similar, però ara enfocada a les institucions, trobem els textos que fan de context d'Ignasi Abelló i de Francesc Torres a l'inici de l'informe DEAVE. Aquest últim expressa que:

30

«Tot això està molt bé però té un problema, no tothom en posició de prendre decisions polítiques sobre aquest tema ho entén de la mateixa manera i es troba a faltar, per a situar d'una vegada a la cultura en el terreny de les prioritats inajornables, la tangibilitat de l'econòmic. Dit d'una altra forma, no s'associa en l'argumentari prevalent el concepte econòmic de riquesa inherent a tota activitat creativa.»

35

A més, l'informe afegeix a aquesta desconexió dades rellevants al voltant de la situació de precarietat en la que es troben els artistes:

40

«Els reduïts ingressos que proporciona l'activitat artística, en molts casos provoca la necessitat de combinar aquesta professió amb unes altres que generin recursos, fet que defineix una característica bastant comuna entre els artistes com és la de combinar l'activitat artística amb altres activitats professionals. Segons les dades recollides en l'estudi ja citat, són els artistes menors de 45 anys els que presenten percentatges més alts de dedicació a altres activitats, sobretot aquells que es dediquen a les disciplines més contemporànies –vídeo creació, fotografia, multimèdia, instal·lació, etc.– A part de la docència, les activitats professionals que realitzen els artistes són el disseny, declarat per un 30,7%, els museus i exposicions, un 21,8%, i activitats no relacionades amb el sector creatiu, un 47,5%.»

05

10

Torres en el mateix sentit:

«Un exemple palmari d'aquesta deixadesa és l'estat de les arts visuals a Espanya. La pràctica totalitat dels esforços polítics de l'últim quart de segle en aquest terreny s'han abocat en la creació d'un entramat institucional que, certament, no existia i era necessari»

15

20

Davant d'aquesta situació, l'encàrrec de la redacció de l'informe hauria de permetre en paraules d'Aballí (DEAVE, 2006):

«Per totes aquestes raons, podem dir avui en presentar l'estudi, que el treball continua, i continua actualitzant dades, aprofundint les anàlisis, intensificant els processos de creació de coneixements sobre l'economia del nostre sector.»

25

O també:

«En aquest sentit, esperem que l'experiència de l'estudi i els programes posteriors del CIDEA³⁵ facilitin la cooperació amb altres sectors culturals, societat civil i institucions públiques per a avançar cap a un model econòmic basat en la creativitat i el coneixement»

30

35

O en paraules de Torres:

35 Centre d'Investigació i Desenvolupament Econòmic de les Arts. En unes línies trobarem una explicació d'aquest organisme.

40

«L'estudi que conté aquest llibre és el resultat d'una de les meves propostes de programa en acceptar la candidatura a la presidència de la AAVC (Associació d'Artistes Visuals de Catalunya) l'any 2002, i pretén, circumscriuint-se a la pràctica de les arts visuals, establir les bases econòmiques reals i actuals que la sustenten a Espanya. Mos-
 05 trar la seva capacitat directa o potencial, és a dir de ser implementada, de generació de riquesa, de creació de capital creatiu i d'ampliació de recursos humans que, al seu torn, garanteixen que el cicle no es detingui i els resultats augmentin exponencialment.»

10 És a dir, que en l'apartat d'antecedents o d'estat de la qüestió de l'informe DEAVE hi veiem escrit que les arts visuals es trobaven (i de fet es troben) desconnectades de la societat de la que formen part en dos aspectes importants:

- 15 1. S'expressa una manca d'interès per l'activitat artística, tant per part del públic com de les institucions
2. Possiblement com a conseqüència d'aquesta manca d'interès, els artistes viuen en un estat de precarietat.

20 Sobre aquesta base, l'informe té com a objectiu posar en valor la capacitat econòmica de l'art. A part d'una situació o estat de la qüestió i d'uns objectius, el document ens mostra també unes creences internes que justifiquen el plantejament i que crec que cal tenir en compte. També a Torres:

25 «Pitjor encara i més nociva ha estat la miopia espectacular exhibida per tots els successius governs democràtics de no entendre que per sobre d'institucions i mercats està la pedra angular que ho sosté tot: l'art. I l'art no creix en les branques dels arbres i cau a terra com les peres madures; l'art ho fan els artistes»

En el mateix sentit,

35 «És incomprendible, des de qualsevol punt de vista, que encara estiguem lliurant una batalla costa amunt per a fer comprendre la urgència peremptòria d'una gran xarxa de recursos, sobretot tecnològics, de producció artística perquè l'art pugui fer eclosió des d'on deu, des de la base.»

40 I ja per acabar:

«Els artistes ja sabem per què fem el que fem. Ningú ha de venir a explicar-nos-ho. La cultura en general i l'art en particular no són un luxe, són una necessitat, però per a aquells que tenint poder executiu tenen la dificultat de percebre aquesta necessitat, queden els números.»

I és que crec que és de destacar la creença a ultrança del valor de les arts. En aquest sentit l'estudi no és ben bé un exercici de recerca, sinó de demostració d'una manera d'entendre les coses, d'una manera de mostrar una creença. De fet, crec que encara no està clar aquest valor de les arts en un sentit econòmic, ja que en cas contrari 20 anys més tard d'aquest informe, la RA –que en les següents línies establirem que n'és conseqüència– no estaria en l'estat d'indefinició en la que encara es troba. Però continuem: les recerques i les converses que van tenir lloc durant el desenvolupament del DEAVE, ens explica Gracia (2020), van donar l'impuls per tal que l'AAVC creés, a mitjans del 2005, el Centre de Recerca i desenvolupament Econòmic de les Arts (CIDEA), que va estar actiu fins a 2007. Fruit de la col·laboració entre l'AVVC i el CIDEA, segueix Gracia, va sorgir un altre document important: Catalunya Laboratori. La coordinació d'aquesta col·laboració va ser a càrrec de Tere Badia, fet important, ja que acabaria sent la directora d'Hangar durant els períodes 2010–13 i 2014–17, els quals es caracteritzen, entre d'altres coses, per ser el moment en que la idea de recerca s'implanta definitivament a Hangar. El document 'Catalunya Laboratori' resulta revelador al voltant de la qüestió de com Hangar passa a tenir interès per la recerca en molts aspectes. Pel que fa als antecedents llegim que:

«Els antecedents del programa Catalunya Laboratori es situen en la línia iniciada per l'AAVC durant la presidència d'en Francesc Torres (2002-2005), de redefinir el paper de la ciutat de Barcelona en el context cultural estatal. Mentre Madrid té la potència i la situació estratègica necessària per a un mercat artístic sòlid, Catalunya té el capital humà i el potencial creador innovador per a convertir-se en el centre neuràlgic de la investigació i producció artística. Aquest potencial reclamava l'obertura de vies de col·laboració amb el teixit universitari, industrial, empresarial i social del país, tenint en el punt de mira que aquesta capacitat creativa té efectes més enllà de l'àmbit estrictament artístic. Aquest projecte prenia el nom de 'Barcelona Laboratori'.»

Amb tot el que portem llegit, ens adonem que els tres documents citats (DEAVE, Catalunya laboratori i Barcelona Laboratori) presenten un ma-

teix plantejament. Als tres documents hi trobem una tendència molt marcada cap a solucionar els problemes econòmics del món de l'art a través dels processos d'investigació i producció artística. Destacable és també el fet de que Catalunya laboratori anomeni el cas de Madrid i s'hi confronti d'una forma tant clara. Una mica és com si es vingués a dir que si Madrid s'encarregava del mercat, Barcelona potser podria encarregar-se de la producció d'aquest art. A més, val a dir que la producció artística s'amplia a l'àmbit creatiu «més enllà de l'àmbit estrictament artístic». Així la implementació de 'Catalunya Laboratori,' senyala Gracia (2020), tenia com a missió final l'activació del pla amb una doble vessant (Catalunya Laboratori, 2009:10). D'una banda:

– Identificar, valorar i potenciar l'actiu que ofereix la revolta realitzada en tot el sector dels arts visuals, així com la seva contribució a la innovació i al desenvolupament econòmic i social, [...]

I de l'altra:

– Integrar el sector dels arts visuals en els Plans de Recerca i Innovació impulsats per les administracions públiques i les entitats privades.

La idea d'explotar la idea de 'l'àmbit creatiu' crec que tampoc és casual i entronca amb el que, fa unes línies, comentava de les creences. Mentre el paper de les arts penso que està encara per definir, crec que és clar que el paper del Disseny o de la Direcció d'art és troncal dins d'una economia del coneixement. L'exemple d'Apple del capítol anterior d'alguna manera vindria a corroborar aquesta afirmació. Pel que fa a la nostra àrea d'interès, val a dir que sobre aquest context 'Catalunya Laboratori' va comportar una proposta per a l'articulació d'un discurs entorn de la recerca artística a Catalunya des de les bases de les arts visuals d'aquest territori. La concepció de la Recerca Artística presenta una perspectiva sectorial en tots els aspectes de que es desprenen del document. Una temptativa de sintetitzar-los podria ser (Gracia, 2020):

«a) La recerca artística és la generació de coneixement a partir de processos creatius i objectes artístics, la qual cosa pot abastar:

– Tant alguns processos previs o paral·lels a la realització d'una obra (treball d'investigació, documentació, etc.), com el seu resultat en tant que obra o projecte expositiu. (Els agents principals són aquí l'artista i el comissari, ja sigui de manera independent o en col·laboració).

– Allò que és el conjunt del fet artístic en tant que producció de coneixement, que àmplia o modifica les formes de subjectivació amb tots els àmbits de pensament, de la història de l'art a la filosofia, l'antropologia, la literatura, etc. que de manera genèrica defineixen el camp dels humanitats).

05

– L'experimentació i ampliació de formes de concebre i aproximar-se al propi espai artístic. (Donat que sovint és tracta de processos col·lectius i en xarxa, els agents que hi poden participar són l'artista, el crític o comissari, els espais de difusió, els educadors, etc.).

10

b) El sector artístic és un dels llocs de la recerca artística. [...] en l qual poden estar implicats qualsevol dels agents del sector [...], la universitat no és l'únic lloc de la recerca artística. Aquest últim aspecte obre la possibilitat que la recerca artística pugui ser desenvolupada sense respondre a criteris acadèmics.

15

c) Tot i que es distingeix entre producció i recerca, la recerca artística es concep com a transversal a la pràctica artística en tant que no s'entén únicament com una de les seves fases i pot, llavors, travessar en diferents moments els seus processos i manifestacions.

20

d) La recerca artística no s'inscriu exclusivament ni en les disciplines artístiques ni en el sector artístic. La proposta de Catalunya Laboratori estimula i posa en valor la recerca interdisciplinària i les interrelacions entre la recerca artística amb altres sectors, tal com ho reflecteix la "estratègia sectorial i intersectorial" (Catalunya Laboratori, 2006:16).»

25

Del text de Gracia se'n desprèn una visió amplíssima de la RA que respon a la situació de liquiditat que he descrit a la introducció. La RA finalment acaba sent una nomenclatura que s'utilitza per descriure les diferents relacions entre l'art i la recerca. En aquest sentit, cal que ens adonem que el model que es planteja des d'Hangar (com ja he dit, ens trobem circumscrits a l'àmbit català) presenta una dificultat: és que cadascun dels models té pautes d'entesa i d'operació diferents. La RA, des d'aquesta perspectiva, necessitarà definir-se cada vegada per tal que pugui ser compresa i avaluada. És per aquesta raó que aquesta tesi planteja una eina de comprensió que veurem més endavant.

30

35

Però seguim amb l'estudi de la bibliografia. Per tal de poder assolir els seus objectius 'Catalunya Laboratori' va decidir que el seu destinatari

40

immediat fos el Consell Nacional de la Cultura i dels Arts, (CONCA), el qual s'esperava que s'encarregués tant de l'aprovació de les conclusions de l'estudi, així com de la provisió de recursos econòmics (Catalunya Laboratori, 2009:11). El 2009 es va revisar el document per última vegada i va quedar a disposició de la seva aprovació i finançament. No obstant això, les conseqüències de la crisi econòmica de 2007 i el 2008 estaven marcant un gir de prioritats en les polítiques catalanes d'inversió públiques i privades (Gracia, 2022). Donada la diferència entre la situació econòmica des de l'inici del pla, fins al moment de la seva implementació, va resultar impossible dur a terme un programa de 7 anys que suposava un pressupost anual mitjà de 282.600 euros bruts, entre costos d'infraestructura i de programes, segons dades aportades (Catalunya Laboratori, 2009: 40-41). Aquesta situació va deixar en pausa la segona missió de Catalunya Laboratori que pretenia incorporar les arts visuals en els plans de R+D+i a Catalunya. No obstant això, ens explica Gracia (2020):

«El seu contingut i les converses que es van mantenir amb els agents consultats durant els tres anys que va durar l'elaboració del document previ, van incidir definitivament i van incidir en major i menor mesura, en els discursos entorn de la recerca artística i a l'artista com a investigador, tant en institucions públiques com en agents del sector artístic professional de Catalunya. L'àrea de recerca d'Hangar es troba entre aquests últims.»

En definitiva, i a mode de síntesi, hem de pensar que el plantejament de recerca d'Hangar és l'hereu directe del plantejament de l'informe DEAVE que va desembocar en el text Barcelona Laboratori i que és, al seu torn, l'embrió de Catalunya Laboratori. En aquests documents veiem que la idea de recerca té els seus fonaments en la creença del potencial econòmic de les arts. Aquest potencial l'hem d'entendre en dos sentits: d'una banda, una situació cada vegada més precària de la situació dels artistes i, de l'altra, la creença que les arts tenen un paper rellevant en una societat del coneixement basada en una economia del coneixement. Tal i com llegim a Gracia (2020), aquest discurs, igual que el Llibre blanc, s'emmarcava en un plantejament des del la qual es defensava que la RA podia participar –amb la seva contribució al coneixement– d'en una societat regida per una economia del coneixement.

(Catalunya Laboratori, 2009:10). Les paraules d'Aballí (2006) reforcen aquesta idea quan manifesta que:

«En aquest sentit, esperem que l'experiència de l'estudi i els programes posteriors del CIDEA facilitin la cooperació amb altres sectors culturals, societat civil i institucions públiques per a avançar cap a un model econòmic basat en la creativitat i el coneixement.» (Aballi, 2006)

05

A la presentació del document Catalunya Laboratori (2009:2) hi podem llegir els suggeriments d'idees bàsiques a plantejar, entre les quals podem destacar una referència clara a la societat del coneixement:

– Les noves formes de creació artística com a pràctiques de recerca i experimentació transversal, i clau de la innovació i el desenvolupament de la societat del coneixement

10

Ja per acabar, m'agradaria, tal i com he explicat a l'inici de l'apartat, dedicar unes línies a una altra de les referències de Gracia (2020) 'El Libro Blanco', quan explica que va ser el segon dels encàrrecs que la Fundació Espanyola para la Ciencia y la Tecnología (FECYT) va dur a terme al grup denominat Arte, Ciencia i Tecnología (ACT), el qual havia estat constituït a conseqüència d'un suggeriment de la pròpia Comissió d'Humanitats l'any 2003. La formació del grup tenia com a objectiu generar una plataforma multidisciplinària per a l'anàlisi de les interrelacions entre art, ciència i tecnologia. Quan estudiem alguna cosa sempre resulta interessant trobar les relacions entre els diferents actors. En aquest cas, resulta interessant d'entrada que el responsable de desenvolupar l'àrea de producció –l'informe es divideix en quatre àrees: de formació, investigació, producció i divulgació– va ser comissionat a l'artista Roc Parés i Burguès, que en aquell període era membre de la junta de la Associació d'Artistes Visuals de Catalunya (AAVC) i també patró de Hangar (Gracia, 2020). Seguint amb els perfils involucrats a l'informe, trobem que després d'una primera fase de redacció n'hi va haver una segona de revisió i, entre els professionals de la fase de revisió, hi figura l'artista Sergi Botella que en aquells dies era també tècnic multimèdia d'Hangar. Aquests fets ens indiquen que en aquest procés d'implementació i defensa de la pràctica artística dins d'espais de recerca hi va haver des d'un principi un tarannà i una manera de veure les coses molt properes a Hangar. Sigui com sigui, el grup de revisió format per artistes i gestors culturals, un ampli nombre de crítics i teòrics, i uns pocs agents polítics i divulgadors científics ens indica que l'exercici d'articulació del sector ACT, que es va dur a terme a través del Llibre blanc, es va fer fonamentalment des de les perspectives de les arts i les humanitats (Gracia, 2020). El document s'inicia amb una presentació que explicita la fractura art i ciència i exposa com a *statment* del text que:

15

20

25

30

35

40

«El superar aquesta *fractura epistemològica*³⁶, afavorint el desenvolupament i implantació del que es ve denominant tercera cultura va ser un dels objectius que va impulsar a la FECYT, al setembre de 2003 i a proposta de la seva Comissió d'Humanitats, a constituir una plataforma d'anàlisi de la interrelació entre Art, Ciència i Tecnologia (ACT) que plasmaria els seus treballs en un informe amb recomanacions per a l'impuls i desenvolupament d'aquesta interrelació.» (FECYT, 2007:7)

Així doncs es va,

«Procedir a l'elaboració d'un *llibre blanc* del sector, que contingüés una anàlisi detallada de la situació del sistema ACT a l'Estat espanyol, així com un repertori exhaustiu de recomanacions que fessin possible el seu desenvolupament i impuls a Espanya. (FECYT, 2007)»

L'informe senyala que l'objectiu principal és triple:

a) Reflectir i posar en valor la importància estratègica que la intersecció ACT té i pot arribar a tenir en la societat del coneixement.

b) Analitzar l'estat del seu desenvolupament en l'Estat espanyol, contrastant-lo amb el característic d'altres països del nostre entorn, destacant les realitzacions i assoliments que en ells podrien ser presos com a models de referència.

c) Elaborar una àmplia agenda de recomanacions dirigida a implementar i millorar el desenvolupament del sector al nostre país.» (FECYT, 2007)

Aquests objectius, en els quals ja veiem com apareix la idea d'una societat del coneixement, es van sustentar en unes premisses inicials que estan molt en la línia del que hem llegit als dos informes anteriors:

«Per tot això, la nostra convicció és que, efectivament, la intersecció entre Art, Ciència i Tecnologia constitueix un escenari estratègic per

³⁶ La fractura epistemològica es refereix a la separació entre art i ciència des del punt de vista del coneixement.

a la recerca, el desenvolupament i la generació d'innovació en les societats actuals, de tal forma que afavorir i impulsar la seva expansió i consolidació podria sens dubte atreure'ls grans i molt diversificats beneficis. Tenint en compte a més que, en aquests moments i a Espanya, aquesta inversió en R+D+i es prefigura justament com una prioritat política, necessària per a impulsar la definitiva entrada del nostre país en les societats de l'economia del coneixement, semblaria definitivament oportú tenir en compte l'escenari estratègic que en elles constitueix aquest entrecreui particular.» (FECYT, 2007)

05

Aquesta afirmació final –on apareix l'economia del coneixement– és la conclusió de tota una bateria d'idees anteriors que clarament ens mostren les creences que estan liderant l'informe. D'entrada hi ha un reconeixement de la intenció d'incloure les arts en el sentit directe de generar riquesa econòmica:

10

15

«La convicció de què es tracta d'un territori emergent en les noves societats del coneixement carregat d'enormes potencials. Aquests «enormes potencials» es refereixen sens dubte i en primera instància a l'emergència en el seu domini d'un sector productiu capaç de generar creixement, riquesa i innovació; un sector que en el món anglosaxó sol presentar-se sota la rúbrica de les *creative industries*. Si en termes de productivitat la seva importància es xifra ja en valors pròxims al 10% en les societats avançades, no és menor el potencial que té de cara al desenvolupament de nous i importants mercats de treball» (FECYT, 2007:11)

20

25

L'informe vol, en el sentit que anàvem explicant, destacar que les arts dins el sistema ACT tenen més potencial de l'estrictament vinculable a la economia del coneixement, que en cap cas nega. Així, desenvolupa un llarg argumentari en el que hi llegim camins de benefici en tots els sentits possibles. Per començar s'esmenta la necessitat de la incorporació les noves tecnologia en la pràctica artística, dels beneficis de cada una de les disciplines a partir del seu encontre, de com el trencament epistemològic art-ciència fomenta l'aparició de la tercera cultura o nou humanisme:

30

35

«[...] Com contínuum que abandera el reconeixement d'una major homologia dels recursos narratius i descriptius (en última instància condicionats culturalment) de ciències experimentals i disciplines humanístiques.» (FECYT, 2007)

40

Cada vegada amb una intenció més disruptiva, el document senyala que la trobada entre art, ciència i tecnologia afavoreix l'aprofundiment en els processos de democratització de les societats actuals, ja que afavoreix l'adveniment d'estructures plurals d'organització de l'opinió pública.

05 Invertir en el sector representa ,doncs, segons el document, una aposta estratègica per afavorir,

«El desenvolupament de polítiques culturals de resistència enfront de l'omnipotència dels grans interessos d'ordre geoestratègic o marcat per interessos exclusivament mercantilistes»(FECYT, 2007)

10

Per acabar, el text proposa que l'encontre entre les pràctiques artístiques i les tecnologies electròniques projecta el mercat i el consum de l'art cap a un model no fundat en l'objecte i que ens pot ajudar a entendre,

15

«Una lògica de la circulació del coneixement que tendeix a dificultar enormement el seu sotmetiment a les regulacions jurídiques tradicionals, orientades preferentment a la salvaguarda de la propietat privada abans que a la defensa de l'interès comú o la pròpia optimització de la gestió comuna de la creativitat. Tota la problemàtica del free knowledge i l'emergència d'un àmbit de propietat compartida s'alça en aquest territori com un gran desafiament de futur per a les economies del coneixement.»

20

En definitiva, en aquest últim apartat hem vist a través del cas d'Hangar estudiat per Marta Gracia (2020), que darrere la incorporació de la idea d'investigació a Hangar sota el nom Recerca Artística hi ha raons concretes i sostingudes. Bàsicament els documents semblen apuntar que darrere la RA hi ha una voluntat de trobar sentit social a les arts, tant en termes econòmics com en termes d'utilitat. Desenvoluparé la idea d'un relat de l'art contemporani que cerca la seva posició en la societat de principis del s.XXI en els següents dos capítols. Ara per ara, hem trobat en els documents una descripció de la separació entre art i públic, art i economia i art i ciència. La RA, d'alguna manera, emergeix com una possible solució a aquesta situació. Si bé és cert que en el 'Libro blanco' no es considera encara la pràctica artística com a investigació, Gracia (2020) sí que es planteja la pràctica artística com un element indispensable per a la creació de la tercera cultura. En aquest sentit, fa la sensació que els plantejaments del 'Libro blanco' fàcilment poden desembocar en preguntes i respostes que recolzen una pràctica artística com a part de l'engranatge del coneixement. Arribats aquí, les fonts d'alguna manera ens porten a un discurs

25

30

35

40

doble vinculat a una idea de com ha de ser la societat del s. XXI. D'una banda, ens hem trobat amb el fantasma de l'economia del coneixement, de l'altra una bonica idea sobre la tercera cultura o nou humanisme. Tal i com llegim a Pau Alzina (Gracia, 2020):

«Invocar a la consecució d'una tercera cultura (impossible?) és avançar en aquest afany nostre per a captar la complexitat inscrita en la realitat. És aspirar a un coneixement multidimensional però sent conscient que la completesa és impossible perquè el pensament complex està animat per una tensió permanent entre l'aspiració a un saber parcel·lat, no dividit, no reduccionista, i el reconeixement del que està inacabat i incomplet de tot coneixement.»

D'entre totes les dades aportades tant en els tres documents, com en el treball de Gracia o en la web d'Hangar és en aquest últim paràgraf on trobo una oportunitat més interessant per a la idea de Recerca Artística. La possibilitat d'un coneixement mediat no només pel text emergeix com una oportunitat, de la qual en parlaré més, endavant i que és per mi la raó principal per la qual sí que té sentit que parlem de RA. Pel que fa la idea de la tercera cultura o nou humanisme, cal apuntar que a grans trets pretén superar la fractura entre les cultures humanístiques i científiques. La idea ens recorda quan, a l'informe Catalunya laboratori, hi llegíem que el fet artístic en tant que producció de coneixement, amplia o modifica les formes de subjectivitat i de percepció del món en relació amb tots els àmbits de pensament: de la història de l'art a la filosofia, l'antropologia o de la literatura. Pel que fa a l'estudi en profunditat de la RA com a mediadora d'aquest trencament entre les cultures científica i humanista, quedaria aquí apuntat com una futura via d'exploració.

3.3 Conclusions

Aquest capítol s'ha basat en l'estudi del Cas d'Hangar, un centre de Recerca Artística ubicat a Barcelona. L'estudi és rellevant pel cas que ens ocupa per diverses raons. D'una banda perquè ens mostra un exemple de RA fora del sistema educatiu cosa que no deixa de cridar la nostra atenció. D'altra banda, Hangar presenta, a partir del text de Gracia, unes vinculacions amb el capitalisme cognitiu que resulten interessants en relació als capítols anteriors. Aquestes vinculacions ara es mostren en un sentit diferent. Si en el cas anterior, als capítols anteriors, era que des de les institucions es volia incorporar les arts en una idea d'Europa basada en el coneixement a través de l'EEES, ara són els artistes els que, des d'una

situació de precarietat, es volen mostrar útils per un model econòmic. En aquest sentit la RA esdevé una manera de l'art de justificar-se davant del capitalisme cognitiu. Aquestes afirmacions donen suport, de fet, al plantejament de López-Cano quan afirma que la RA és una resposta de l'art per tal de fer-se valer com a generador de riquesa dins el neoliberalisme.

He començat el capítol explicant de què parlem quan parlem d'Hangar. Per fer-ho m'he servit del seguiment de la seva història, la qual cosa m'ha revelat un canvi des d'un plantejament inicial, centrat en la producció, a l'actual, en el què la recerca té un pes crucial. En aquest estudi hem detectat també un comportament gremial o associatiu per part de l'AAVC que s'ha erigit com el pal de paller de tot el que ha succeït a Hangar. En aquest sentit, ha quedat palès que Hangar és la resposta –en un sentit de capacitat executiva– de part dels anhels, aspiracions o necessitats de l'AAVC. Aquestes necessitats han aparegut a l'hora que es desenvolupava la recerca i es poden resumir en un malestar de les arts en relació a la societat de la que formen part. En aquest sentit les fonts han revelat una situació de precarietat laboral, d'incomprensió per part del públic i de manca de valor per part de les administracions, en el sentit que no es troba ni l'interès ni la rellevància de les arts. La RA és la resposta final de les arts a aquesta situació.

Per tal de poder fer aquesta afirmació tant forta, hem trenat un relat utilitzant una sèrie d'informes dels quals hem tingut coneixement a través de Gracia. Aquesta documentació té relació directa amb l'evolució d'Hangar, tant per la relació entre l'informe i els subjectes que hi participen, com per la relació entre els canvis de plantejament que veiem a Hangar i les conclusions dels textos. Aquests textos dels que parlo són: *DEAVE, Catalunya Laboratori*, i el '*Libro blanco*'. L'inici del relat l'hem localitzat al DEAVE que corroborava la situació descrita a l'anterior paràgraf i donava arguments lògics i quantitius al discurs de la contribució econòmica de les arts visuals a la societat del coneixement. Les converses que van tenir lloc durant el desenvolupament del DEAVE, van portar a la creació del CIDEA (Centre d'Investigació i Desenvolupament Econòmic de les Arts) que en col·laboració amb l'AAVC van acabar redactant un altre informe transcendental: *Catalunya laborator*. En aquest informe es continuava, d'alguna manera, la tasca iniciada al DEAVE amb solucions particulars pel cas català que Gracia articula a través de la Recerca Artística. La meua opinió és que l'articulació d'aquests dos textos exposa clarament que, davant d'unes necessitats de les arts per trobar l'encaix en un entorn social hostil vinculat a una economia del coneixement, les arts

es reivindiquen a sí mateixes donant-se valor epistemològic. La recerca en aquest sentit no té un voluntat emancipadora, sinó que és una resposta econòmica a una societat basada en l'economia. En aquest context, les intuïcions aparegudes al capítol anterior en les quals la RA era fruit de plantejaments econòmics es corroborarien i s'ampliarien fora de l'àmbit estrictament acadèmic. S'afegeix, a més, una consideració important entre els casos. Al capítol anterior llegíem que eren els poders institucionals els qui absorbien el poder cognitiu de les arts en favor d'un plantejament econòmic a través del sistema educatiu. En el cas que ens ocupa, és des del món de l'art que el mateix art es reivindica com un poder econòmic útil per l'economia del coneixement a través de la RA.

A més dels dos documents citats al final del capítol, m'he referit a un altre document d'importància, el Libro blanco, encarregat per la *Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología* (FECYT) i que va dur a terme al grup denominat *Arte, Ciencia i Tecnología* (ACT) i que tenia per objectiu generar una plataforma multidisciplinària per a l'anàlisi de les interrelacions entre art, ciència i tecnologia. D'entrada, tant el plantejament del document com els actors implicats, ens posen en relació amb un dels altres fets diferenciats d'Hangar: la importància de les noves tecnologies aplicades a la producció artística. En aquest sentit, també veiem que el desenvolupament tecnològic és un dels camins que van portar als tres estudis a la idea de recerca. A més, al *Libro blanco* de nou hi trobem referències al paper de les arts en una economia del coneixement que corroboren tot el que hem vist anteriorment. Cal remarcar també que el document avança cap a territoris més disruptius pel que fa a la generació de coneixement i vinculats a una idea que va aparèixer a finals dels anys 90: la tercera cultura. Aquest últim plantejament ha estat el que hem trobat més interessant ja que planteja la RA com una ampliació dels modes de conèixer, així com una oportunitat per restablir un pont entre les cultures científica i humanista. Aquest punt queda plantejat con una possible via de continuïtat. Per acabar, vull destacar com, a partir dels textos i seguint a Gracia, hem vist un plantejament de la RA molt extens que d'alguna manera sintetitza la situació actual descrita a la introducció d'aquesta tesi. Aquesta situació té, per a mi, una doble lectura: hem d'entendre la pràctica de la RA tant com la resposta a múltiples demandes, com un marc prou ampli per poder englobar tots els desitjos i opinions al voltant de la pràctica de l'art contemporani.

05

10

15

20

25

30

35

40

Capítol 04: Per què parlem de Recerca Artística?

Raó (04)
Un relat a partir
de Danto cap a
la capacitat
epistemològica
de l'art

Durant els capítols anteriors hem cercat l'inici de la terminologia Recerca Artística des del punt de vista del context. Hem començat el relat al primer capítol amb l'adopció de les arts per part l'EEES i les seves conseqüències. Des d'aquest relat han aflorat durant el segon capítol raons de base a partir d'una idea econòmica de la construcció de l'Europa del s.XXI. Durant el tercer capítol hem anat més enllà del sistema educatiu i ens hem acostat al cas des del punt de vista de la iniciativa autònoma a través del cas d'Hangar. Establerts els lligams entre l'economia del coneixement i les arts hem plantejat un punt de vista crític amb aquesta possibilitat. En el desenvolupament del text però, també, hem vist que més enllà del factor econòmic hi ha elements vinculats a la creació de la tercera cultura amb els quals també podem relacionar l'aparició de la RA. En aquest capítol especularé sobre la relació entre l'art –bàsicament pintura i escultura– i el coneixement des d'un punt de vista històric. Articularé aquest relat segons dues fonts principals. Gombrich que m'ajudarà a plantejar que les idees recerca i de coneixement en relació a l'art tenen orígens en els principis de la modernitat. D'altra banda seguiré el discurs de Danto que m'abocarà a plantejar la relació art coneixement com una possibilitat efectiva enfront la situació post-històrica. Per arribar però al punt actual revisaré en profunditat el relat de Danto, tot afegint dades o matizant el seu pensament.

4. Un punt de partida

Abans d'iniciar aquest text, vull fer un petit aclariment: per tal d'arribar a trenar un discurs històric que plantegi raons d'existència de la RA més enllà dels lligams entre la RA i l'economia del coneixement, és important assenyalar que les arrels del nostre relat històric no són neutres. La història (la de l'art també) aparentment recopila fonts i tracta d'ordenar-les de manera que tinguin una coherència discursiva que permeti comprendre què va passar, com va passar o per què va passar. Normalment, quan fem història, no només cerquem ordenar esdeveniments, sinó que també ens guia la voluntat d'establir les relacions (causa-efecte, conseqüència, etc.). És important entendre que una història de l'art, com per exemple la de Gombrich (1999), tot i el títol no és un relat universal, sinó que és el relat d'interconnexió entre les fonts d'una cultura particular que en aquest cas ha estat la dominant en la creació del discurs. Tota cultura –per definició– té d'uns biaixos que, ja d'entrada, ens fan comprendre el món en un sentit i no en un altre. A l'hora de fer història, això ens fa triar unes

fonts sobre unes altres i establir patrons concrets sobre aquestes fonts. Per tant hem de pensar que no només les fonts que utilitzem són unes i no totes, sinó que la forma com les interpretem també estan condicionades per una cultura.

Cèlebre alhora que extremadament divertit, però també exemplificador, és el text “Shakespeare a la selva” de Laura Bohannon (1966). A l'escrit l'antropòloga relata com la seva creença sobre la universalitat de Hamlet es veu compromesa durant una estada al territori Tiv, a l'Àfrica Occidental. L'autora llegeix el text als ancians d'una tribu i aquests l'entenen en un sentit totalment diferent de com l'entendem a occident, senzillament perquè la seva cultura els ha proveït d'una altra cosmovisió, molt distant de la Europea. Per tant, cal que entenguem des d'on pensem per tal d'establir –o ser conscients– de la limitació de les nostres idees. Així doncs, per tal de travar un relat històric sobre la Recerca Artística, cal que siguem conscients que la meua base té unes connotacions Euro-cèntriques, colonialistes i hetero-patriarcals de les quals, per molt que ho intenti, no em puc escapar, ja que fer-ho requeriria, possiblement d'una altra història de l'art. La història de l'art que explico es redueix a allò que coneixem com a occident. No és casual que la gran majoria dels autors als quals em referiré són homes blancs. El que per a mi ara és important, és establir clarament un marc que no pretén ser universal i que és conscient dels seus propis biaixos. Afegir que amb tot això no m'estic inventant res, Danto (1999) –una de les meves fonts principals en aquest capítol– ja ho deixa clar:

«La visió d'Hegel de la història vincula únicament unes certes regions del món, i per tant únicament uns certs moments van ser veritablement part –de la història del món–; altres regions o la mateixa regió en un altre moment, en realitat no van formar part del que històricament va succeir. Esmento això perquè els punts de vista sobre la història de l'art amb els quals vull contrastar el meu, només defineixen com històricament importants uns certs tipus d'art, la resta no sembla estar en el present *món històric*, i per tant no es considera valuós. Aquest art –per exemple l'art primitiu, l'art folklòric o l'artesania– no és, com acostumen a dir els partidaris, veritable art només perquè, en termes d'Hegel, roman *fora de la boga de la història*.»

Guiat pel plantejament de Danto, he volgut afegir les paraules *colonialisme i heteropatriarcat*, que m'han inspirat el text d'Ataec, Artistes & Acció Climàtica (2022) ‘Descolonizando cómo pensamos sobre el arte’, ja que d'alguna manera plantegen una autoconsciència crítica amb els

nostres plantejaments més arrelats. En esmena a Danto, podem afegir que referir-se, no només a mascles blancs, sinó només al mon de l'art bàsicament anglosaxó també és part dels mateixos condicionants. Així el meu relat es veurà compromès per aquesta història de l'art que hem après a la universitat, museus i bibliografia. Però a aquesta visió afegiré també a la meua pràctica professional, vinculada de forma forta a un territori molt concret i local. És per aquesta raó que la història de l'art pretesament universal de la qual em serveixo, es barreja amb la meua tasca professional. És a dir que barrejaré el meu present i específic fer com a professor universitari, educador local i artista curador, també local amb el relat hegemònic de l'art.

4.1 Un possible inici

Si bé els binomis art/ coneixement i art/ recerca poden resultar un element de sorpresa, –recordem aquell professor de la facultat de filosofia que afirmava l'estètica és aquella part de la filosofia que s'ocupa de la bellesa– és innegable que plantegen un debat que cal encarar. Proposar que d'una banda hi ha una relació entre art i coneixement, pot semblar, per al gran públic i també per algun especialista despistat, una novetat. Si fem una cerca ràpida a la xarxa, trobarem que la relació art-coneixement comença a formar part de les preocupacions *mainstream* del mon de l'art. Així ja apareixen xerrades en medis generalistes com, per posar un exemple, la de Susan Crowley (2022) o la conferència de Daniel Sánchez (2017) que posen de manifest que aquesta relació està més estesa del que podríem pensar d'entrada. Val a dir però que en aquestes fonts difícilment trobem referència directa a la Recerca Artística, cosa que no deixa de sorprendre'ns. D'altra banda el binomi Recerca/ Art –com a entitat separada d'art i coneixement– ha aterrat amb una força extrema en els últims anys. Si bé quan vaig començar aquest procés d'investigació al 2014 –durant la realització del MURAD, Màster Universitari de Recerca en Art i Disseny de EINA³⁷/UAB– era difícil trobar bibliografia sobre la RA, des de fa un parell d'anys que un buscador comú com és *google academics* està farcit d'articles. Queda així clar que la conjugació de les idees art coneixement presenten algun tipus de relació que està a l'ordre del dia. Ara bé, aquestes relacions, que podrien semblar recents o innovadores i que van agafant força, he observat que tenen arrels profundes i passades que m'agradaria mostrar.

37 EINA és un Centre Universitari de Disseny i Art adscrit a la UAB.

La relació art/ recerca podem entendre que comença a forjar-se durant el Renaixement als inicis de la modernitat. Sembla que durant el període posterior al Romànic i al Gòtic, a occident s'assumeix que els éssers humans *siguin* centre de l'enteniment i no Déu. La cerca de la raó i la lògica esdevindran des d'aquest moment els eixos del pensament. El punt clau del moment és que es col·loca la religió en la mateixa jerarquia que la ciència, la filosofia o l'art i no per damunt, com havia passat durant l'edat mitjana. L'iniciador o, millor dit, el precursor d'aquest canvi en l'art va ser Giotto di Bondone (mitjans s. XIII) que redescobreix la il·lusió de crear profunditat sobre una superfície plana. Aquest mecanisme li va permetre canviar tot el concepte de la pintura, ja que en lloc d'emprar els antics procediments medievals de la pintura-escritura³⁸, va poder generar la sensació de realitat. Així, el tema religiós ja no es mantenia distant i hieràtic, sinó que semblava estar esdevenint davant dels nostres mateixos ulls (Gombrich, 1999:201). Per Corwley (2022) Giotto no podia seguir el camí d'una representació estàtica i distant, per exemple de la Verge, sinó que calia que la mare de Jesús fos el que era: una dona. Així la Verge Maria esdevenia humana: reia, respirava i plorava. Aquest canvi de paradigma és destacable per aquesta recerca, ja que ens porta a un canvi en la manera com actua l'artista:

«[...] Però per a l'artista, la tasca, no obstant això, havia canviat. Primerament va bastar amb aprendre la fórmula antiga de representar les figures més importants del tema religiós, i amb aplicar aquest coneixement a combinacions sempre noves. Ara, la tasca de l'artista incloïa una habilitat diferent. Havia de ser capaç de realitzar estudis del natural i de traslladar-los a les seves pintures. Va començar a utilitzar el quadern d'anotacions i a acumular en ell un conjunt d'esbossos de plantes i animals rars i bells» (Gombrich, 1999:220)

És a dir, que per assolir els objectius de realisme l'artista no podia actuar com ho havia fet fins ara, sinó que s'havia d'erigir com un element actiu. Ja no es tractava d'assumir una tradició, és a dir aprendre una fórmula o una recepta d'un mestre i aplicar-la, sinó que l'artista havia de solucionar un problema no resolt. Així l'artista s'erigeix com el descobridor d'alguna cosa que està per fer. En el mateix sentit d'aquest canvi inaugurat per

38 Recordem que durant l'edat mitjana la pintura i l'escritura són dos processos molt propers.

Giotto, és interessant fixar-nos també en Cennino Cennini, pintor i escriptor del s.XIV, i en la seva obra més important: 'Il libro dell'arte', escrit entre 1390 i el 1437. Es tracta d'un text considerat com el primer manual que trobem específicament destinat a l'ensenyament de la pintura. L'obra històricament s'ha entès com com un receptari tècnic per a la pràctica de la pintura, tot i que va més enllà i també inclou consells generals sobre el tipus de vida que un pintor ha de dur durant la seva vida. Potser, l'aportació clàssica més important del text és l'aplicació de l'ús de models naturals per la pintura. Cennini, en perfecta sintonia amb Giotto, explica que si el que es desitja és representar una muntanya rocosa, la millor manera que té el pintor de resoldre el problema és observant la realitat. En tal cas, recomana estudiar les formes d'una pedra que s'ha portat al taller fins a ser capaç de reconstruir la totalitat d'una muntanya. El mateix sistema serà, doncs, aplicable a un arbre i una branca o a un riu i una mica d'aigua. Cennini, amb aquest sistema, podem dir que d'una banda reforça la idea que llegíem a Gombrich en la que l'artista és un element actiu en la cerca d'alguna cosa que està per fer i de l'altre mostra un nou mètode de coneixement de la realitat que suposa tota una revelació per a artistes futurs com Da Vinci.

En definitiva, tant les aportacions de Giotto com les de Cennini, ens assenyalen que a partir d'un moment determinat de la història de l'art, la recerca apareix de manera immanent dins la pràctica d'allò que ja podem anomenar art. Fer art ja no és quelcom que podem aprendre de manera mecànica, ja no es tracta de memoritzar una sèrie de posicions o símbols, sinó que és fruit d'un treball de recerca personal. L'artista, guiats per la intenció de naturalitat, esdevé en aquest sentit un investigador de la seva pròpia disciplina. És a dir, que si seguim amb aquest argument, ens adonem que la idea de recerca i art té, o pot tenir, d'alguna manera el seu origen en el Renaixement, essent de fet, un dels seus trets inaugurals. En aquest sentit, les artistes actuals estarien clarament legitimades a l'afirmar que per fer pràctica artística es necessita recerca³⁹. El terme RA lliga perfectament amb la seva pràctica (en un sentit semàntic). Tornem però a Cennini, ja que, pel que fa al seu manual hi apareixen aspectes interessants que cal matisar, però que també ens ajudaran a comprendre millor la idea de RA. D'entrada, he de fer esment a l'afirmació de Krous-

39 Tal i com he explicat a la introducció com un dels arguments d'una part dels actors.

tallis (2016), en referència al text de Lara Broecke ‘Cennino Cennini’s Il Libro dell’Arte: A new English translation and commentary with Italian transcription’:

«Els tractats o compilacions medievals de tècniques artístiques s'entenen *avui en dia*⁴⁰ com una forma literària dins de l'esquema de la pròpia transmissió de la ciència i de la tecnologia al llarg de l'edat mitjana: s'estudien aspectes codicològics, la relació entre els diferents tractats, les seves fonts, el procés de còpia i de reelaboració dels textos, així com la identificació i ús dels materials i les tècniques descrites en relació amb l'època i els seus coneixements.»

Seguint aquesta aproximació, Kroustallis (2016), de nou en referència al text de Lara Broecke, posa en entredit les dues teories més esteses de les raons de ser del manual de Cennini. Així, tant la hipòtesi que defensa que es tracta d'un text en el que un mestre revela els seus secrets professionals a futurs aprenents o a curiosos lectors, com la que considera el text un encàrrec del gremi de pintors de Pàdua, estan equivocades. Segons Broecke (Kroustallis, 2016):

«Cal considerar el tractat com un projecte personal, un text escrit essencialment per a l'autopromoció del seu autor, [...] dins de l'ambient literari [...]. És probable que la relació amb persones de lletres, que consideraven l'escriptura com la culminació d'un procés intel·lectual, estimulés a Cennini a escriure sobre la seva activitat professional, com una via per a reivindicar la seva pròpia condició d'intel·lectual i per a destacar la importància de la seva professió»

Segons l'autora (Kroustallis, 2016), tot comença amb els comentaris de Giovanni Conversini en els quals llegim que un príncep no hauria només de relacionar-se amb intel·lectuals, sinó també amb pintors, donada la diversió que aquests proporcionaven. Per a Broecke, Cennini està reaccionant a aquest comentari i no pretén oferir en cap cas una informació tècnica —de fet al capítol 104 és ell mateix que assegura que la mera lectura del seu llibre no podria convertir a ningú en un artista, ja que per aprendre l'ofici de pintor era imprescindible acudir a un bon mestre i practicar de manera

40 Afegit al text de l'autor, doncs les idees de Broecke d'alguna forma desarmen els arguments tradicionals que entenen el text de Cennini com un simple manual.

continua-. El manual sembla, doncs, estar dirigit a canviar la percepció del que és la erudició dins la Cort de Pàdua. Escrivint el text dirigint-se a un aprenent, Cennini es mostra com un gran mestre que, continuador de Giotto –cosa que li confereix una gran autoritat–, coneix les prescripcions tècniques i les grans novetats pictòriques. El fet de donar importància a la necessitat i a la capacitat del mestre d’observar la natura, així com d’utilitzar la imaginació i l’intel·lecte tindria a l’hora l’objectiu de transformar la idea de la pintura com a *ars mechanicae* –un mer exercici pràctic– en una branca més de les arts liberals. Aquest plantejament explica per què el tractat està precedit per un gruix de pretensions teòriques en les quals es relaciona art, poesia i ciència. De nou la idea es reforça quan ens adonem de l’absència al llarg del text d’explicacions de, per exemple, la preparació de pigments o obtenció de matèries primeres. Tots els comentaris i consells sobre l’estil de vida del jove pintor -que sempre han estat motiu de discussió- deuen interpretar-se en relació al desig de dignificar socialment la professió. Queda prou clar que el text vol dirigir-se a la intel·lectualitat del moment la qual sí que entendria la seva obra com a forma literària. A més:

«La seva defensa de l’activitat del pintor com un exercici que requereix la fantasia alhora que la destresa, situa a la pintura tan sols un esglaó per sota de l’activitat intel·lectual i converteix a Cennini en un dels precursors de l’Humanisme.» (Kroustallis, 2016)

Les explicacions de Broecke confirmen Cennini com un altre punt 0 de l’humanisme i ens aboquen, tal i com ja he comentat –tot i que no s’utilitza en cap dels textos–, a la paraula *Recerca* en el sentit primigeni del qual ja hem parlat. Les explicacions de Kroustallis són molt interessants per tal adonar-nos de com, en aquest estadi inicial del binomi art/recerca, apareixen elements que curiosament ens són familiars. D’entrada que Cennini escrigui un text per a reivindicar i posar les arts al mateix nivell que la resta de disciplines del coneixement, ens indica que fa al menys 600 anys la paraula tenia un estatus per sobre del de “les imatges” i que la única manera de reivindicar-se, era, sembla ser, utilitzant la paraula. El fet em recorda a aquells doctorats en arts als que m’he referit en el primer capítol i en els que vèiem (i encara veiem) a artistes o arquitectes en el paper d’historiador o de filòsof de l’art –tot i haver-se format com a experts en la pràctica artística o arquitectònica– i tenir, en moltes ocasions nocions relativament baixes tant del medi escrit, com de la recerca humanista. El fet també ens recorda el primer capítol de la present tesi, on he explicat com es valora, sota criteris de recerca textual, la tasca del docent en arts. Així, un professor en qualitat de PDI (Personal Docent Investigador) d’una assignatura com per exemple

maquetes i prototips ha de demostrar la seva valia escrivint *papers* i fent presentacions a congressos i no demostrant la seva habilitat –que també podria qualificar-se com a recerca– realitzant maquetes i prototips.

Continuant amb els inicis de la relació art/ recerca, cal remarcar que aquesta situació en la qual l'artista canvia la seva manera de fer des d'un plantejament d'artesà a investigador, no és exclusiva de la península Itàlica. Al nord d'Europa (Gombrich, 1999), l'artista que millor representa la revolució que va representar la conquesta de la realitat va ser el pintor Jan van Eyck (1390?-1441). Per a dur a terme el seu propòsit, Van Eyck va perfeccionar la tècnica de la pintura. En moltes bibliografies hem llegit que ha estat considerat com l'inventor de la pintura a l'oli, però, tal i com diu a Gombrich, els detalls importen ben poc. La innovació de Van Eyck no es comparable amb la de la perspectiva, que va constituir quelcom enterament nou, sinó que el que va aconseguir va ser una prescripció absolutament nova per a la preparació dels colors abans de ser col·locats sobre la taula. Amb tot això, (Gombrich, 1999) només fa que consolidar el que hem explicat prèviament en el text:

«Els nous descobriments realitzats pels artistes italians i flamencs en la primera meitat del segle XV van crear gran agitació a tota Europa. Pintors i patrocinadors a l'una van ser fascinats per la idea que l'art no sols podia servir per a plasmar temes sagrats de manera suggestiva, sinó també per a reflectir un fragment del món real. Tal vegada el més immediat resultat d'aquesta gran revolució en art va consistir en el fet que els artistes de tot arreu van començar a experimentar i procurar nous efectes sorprenents. Aquest esperit d'aventura que va sostenir l'art del segle XV assenyala la veritable ruptura amb l'edat mitjana.»

Seguint amb l'argument que situa la idea de recerca com a part indispensable de la pràctica de l'artista durant el Renaixement, vull posar èmfasi també en la relació íntima que es forja durant aquest període entre l'art i el coneixement. Comprendre l'art com a una disciplina emmirallada en la natura té conseqüències importants. Dibuixar les formes de la natura implica conèixer-les, tenir l'habilitat de dibuixar el món és a l'hora una eina per pensar, comprendre i projectar. Potser el màxim exponent d'aquesta situació sigui Leonardo Da Vinci que:

«Va utilitzar els dibuixos com a llenguatge, un idioma particularment seu, que li va permetre documentar, estudiar, explorar i començar a entendre a l'home i els seus assoliments. (Descubrir el arte, 2019)»

Leonardo da Vinci podem dir que va ser més un artista que no pas un intel·lectual. Per a da Vinci la missió de l'artista era explorar el món visible, tal com havien marcat els seus cèlebres predecessors. En ell aquesta observació encara es manifesta amb major intensitat i precisió.

05 Hem llegit que da Vinci només confiava en allò que examinava amb els seus propis ulls. Davant de qualsevol problema amb el qual s'enfrontés, el seu procediment natural mai no era el de consultar les autoritats competents, sinó que cercava la manera de resoldre'l pel seu compte. Al llarg de la seva trajectòria, va demostrar interès per tots els àmbits de la natura, a la qual s'enfrontava amb curiositat i inventiva. Va explorar els secrets del cos humà fent la dissecció de més de trenta cadàvers. Va ser un dels primers a sondejar els misteris del desenvolupament del fetus en el si matern; va investigar les lleis de l'onatge i dels corrents marins; va passar anys observant i analitzant el vol dels insectes i dels ocells, la qual cosa el va ajudar, per exemple, a concebre una màquina voladora que estava segur que un dia es convertiria en realitat. Les formes dels penya segats i dels núvols, les modificacions produïdes per l'atmosfera sobre el color dels objectes distants, les lleis que governen el creixement dels arbres i de les plantes, l'harmonia dels sons, van ser objecte del les seves incessants recerques, que van constituir els fonaments del seu art. (Gombrich, 1999).

10

15

20

En relació amb la seva necessitat de comprendre, el món tenim constància (Pijem, 2021) que da Vinci tenia la intenció de publicar una sèrie de tractats que abastessin tot tipus de disciplines, des de les matemàtiques a l'anatomia. Els títols provisionals d'aquests quaderns eren, per posar alguns exemples, 'Tractat sobre la quantitat contínua', 'La geometria com a joc', 'Tractat sobre els nervis, els músculs, els tendons, les membranes i els lligaments' o 'Llibre especial sobre els músculs i els moviments dels membres'. En aquests tractats també es recullen descobriments científics vinculats a matèries com l'acústica l'òptica, la dinàmica de fluids, la mecànica, la geologia, la botànica o la fisiologia. Els seus quaderns recullen gran quantitat de dibuixos que sorprenen tant pels seus nombrosos detalls, com per l'ús de perspectives múltiples. De fet, sovint aquests dibuixos són models teòrics (Pijem, 2021). El dibuix⁴¹ esdevé no només un mitjà per a reproduir la realitat, sinó també una eina que permet registrar i

25

30

35

40 41 Em refereixo aquí al dibuix per dues raons. La primera és que podem entendre dibuix tan com una manera de fer particular, com una fase prèvia a qualsevol pintura. En segon lloc, em refereixo a dibuix com una eina que ens permet la comprensió de les coses.

projectar. És en el procés de registre que el dibuix ens permet transcendir la observació i arribar a la comprensió. Dibuixar alguna cosa no només és mirar-la i ser capaç d'explicar-la en un pla bidimensional, sinó que hi apareix associada la idea de comprendre-la⁴². D'altra banda el dibuix és, com ja he comentat, una eina que permet projectar. Podem entendre que projectar és realitzar una sèrie d'accions prèvies a la construcció o a l'execució d'alguna cosa que és nova. Els dibuixos de Leonardo da Vinci mostren aquesta dualitat registre/pensar i projectar que he desenvolupat a les línies anteriors i mostren, de fet, una transició clara entre un model artista-artesà amb una a la de l'artista com a investigador o el dissenyador-investigador, molt propera a les pràctiques en les quals –d'una manera molt àmplia– es genera coneixement.

05

10

Després d'aquesta confluència, en els anys posteriors, malauradament, les arts s'aniran separant cada vegada més dels modes de generació de coneixement. Les disciplines s'aniran fragmentant, especialitzant, esmicolant... i així desapareixerà un model en el qual un sol ésser humà era garant de diversos i múltiples coneixements. En els segles posteriors a Leonardo, l'art s'ocuparà primer de mimetitzar el mon i després de la seva ontologia aprofundint més i més en el discurs filosòfic. Per la seva banda les ciències s'aniran compartimentant més i més.

15

20

4.2 De les primeres recerques a la idea de coneixement.

Per tal de continuar amb aquest capítol, recordaré breument el seu objectiu: traçar una línia històrica que ens mostri raons per les quals parlem de Recerca Artística, més enllà del factor econòmic exposades en els capítols anteriors. En aquest sentit ja hem vist que una de les raons per les que podem parlar de RA és perquè al Renaixement va quedar inaugurada tant la relació entre l'art i la recerca com la relació entre l'art i el coneixement. El capítol a continuació se centrarà en el relat de Danto que explica les idees directores de la pràctica artística des del Renaixement fins a l'actua-

25

30

35

42 Aquesta idea no és una intuïció dins aquest text, sinó que sorgeix després de treballar amb el Dr. Enric Font en el context d'un projecte Tàndem –del qual en so director –entre la Fundació Arranz-Bravo i l'escola La Carpa, ambdues de l'Hospitalet del Llobregat. En aquest projecte hem treballat en el disseny d'una programació per a l'àrea de la visual i plàstica a l'educació primària a Catalunya. El projecte té la peculiaritat i el valor de desenvolupar-se en el context escola i compta amb tot l'equip de mestres per a la seva realització.

40

litat. Veurem que la RA desapareix durant un bon nombre de pàgines però el sentit d'aquesta aparent desconexió és comprendre com hem arribat a la situació actual i així plantejar al final un relat alternatiu a l'aparició del terme RA.

05

4.2.1 De la mimesi a la fi de l'art: Després del fin del arte

Després de la fi de l'art i el paradigma

10

El meu relat té com a eix central, en aquest capítol, una revisió crítica del text 'Després del fin del arte' de 1999, del filòsof de l'art Arthur Danto. En les pàgines següents, el lector trobarà que vaig seguint el camí traçat per ell, però que en vaig matisant detalls amb els quals o bé no n'estic completament d'acord o bé els amplio. Sigui com sigui, la influència de Danto en el meu pensament és total i només tinc que agrair per a l'autor de Michigan el qual m'aboca –en part i segons dedueixo– a entendre que la pràctica artística s'ha vist involucrada en la producció de coneixement com a camí natural dins la seva evolució. Cal però que d'entrada entenguem de què tracta aquest text:

15

20

«Vaig voler proclamar que realment s'havia produït una espècie de tancament en el desenvolupament històric de l'art, que havia arribat a la seva fi una era de sorprenent creativitat a Occident de probablement sis segles, i que qualsevol art que es fes d'ara endavant estaria marcat pel que jo estava en condicions de dir caràcter post-històric» (Danto, 1999)

25

Proclamar la fi de l'art com fa Danto en el seu text, és d'entrada un enunciat que podem *refutar*, *De fet* és el mateix autor qui, en diverses ocasions, ho afirmarà. Quaranta anys després de la seva escriptura, el mercat de l'art, els museus, les galeries i les universitats i tota la parafernàlia del món de l'art segueixen funcionant sense cap impediment. La fi de l'art, en un sentit literal, no va succeir mai. El que Danto proposa no és, però, una fi *de facto* de l'art, sinó que ens ofereix alguna cosa molt més interessant que un titular. El que planteja és un canvi radical respecte les idees principals que havien guiat l'art des del renaixement fins el 1964. El plantejament és una sort de *Shift Paradigm*, en termes Khunians. És a dir, un canvi de les creences de base que fan que una activitat –Khun es refereix a la ciència, Danto a l'art– canviï dràsticament en la manera com s'enfoca.

30

35

40

L'exemple més conegut i fàcil que ens permet entendre la idea del canvi de paradigma (Casacuberta, 2014), és el del gir Copernicà. Després de

centenars d'anys en el quals la ciència intentava explicar el moviment dels planetes entenen que giraven al voltant de la Terra, Copèrnic plantejà un canvi radical en els càlculs, amb la premissa que el centre del gir era el Sol i no la Terra. La proposta resultà una revolució, ja que els càlculs se simplificaren i moviments que no es podien explicar amb l'anterior paradigma quedaven resolts. Per Khun el coneixement no avança de forma continua, sinó que ho fa a batzegades, amb grans revolucions que canvien els paradigmes. El nou paradigma es manté durant un període de temps i allò que no es pot explicar es deixa al marge, pendent de resoldre (Casacuberta, 2014). Danto aplica al seu text la idea de paradigma i de canvi en la història de l'art amb el plantejament d'un relat des del renaixement i fins a l'actualitat que es pot resumir (Danto, 1999):

«Així esbossat, el relat legitimador de la història de l'art — Occident, encara que no només allà— és que hi ha una era de la imitació, seguida per una era de la ideologia, seguida per la nostra era post-històrica, en la qual podem dir, que val tot. Cadascun d'aquests períodes està caracteritzat per una estructura diferent de la crítica d'art. La crítica d'art en el període mimètic o tradicional estava basada en la veritat visual. L'estructura de la crítica d'art en l'era de la ideologia és aquella de la qual vaig intentar alliberar-me: de manera característica va fundar la seva idea filosòfica sobre què és l'art en una distinció exclusivista entre l'art que ella acceptava (el veritable) i la resta, considerat no autèntic.»

Seguint el text, trobem una cita que ens ajuda a comprendre la idea de paradigma:

«La meua no és una teoria sobre els *origens de l'obra d'art*, usant la frase de Heidegger, sinó de les estructures històriques, els models narratius, per així dir, dins dels quals estan organitzades a través del temps les obres d'art, i que entren en les motivacions i actituds dels artistes i del públic que van interioritzar aquests models»

Una altra cita de Danto que ens ajuda a comprendre millor la idea de paradigma:

«Podem parlar d'elles com a períodes si triem fer-ho sempre que reconeguem que un període no és simplement un interval de temps, sinó més aviat un interval en què les formes de vida viscudes per homes i dones tenen una complexa identitat filosòfica com una cosa

viscuda i conegut de la manera en què sabem sobre les coses: vivint-les; com alguna cosa que pot ser conegut però no viscut; i com alguna cosa que pot ser viscut i conegut, en el cas d'individus dotats d'una visió històrica dels seus propis temps –que estan al mateix temps dins i fora del seu període–.» (Danto, 1999: 274)

Amb aquests breus paràgrafs queden crec clares les idees de Danto. El seu relat explica que, des del Renaixement fins ara, hi ha hagut dos canvis de paradigma i tres paradigmes; el paradigma de la mimesi, quan l'art s'ocupava de la imitació del món; el paradigma del manifest o de la ideologia, en el que l'art patia una cerca ontològica i el paradigma post històric.

El paradigma mític bíblic i el paradigma de la mimesi

Així, des del Renaixement i fins a finals del s.XIX, el paradigma que va liderar l'art –bàsicament la pintura i l'escultura– va ser el de la mimesi. L'art en la seva raó més profunda cerca durant aquest període la semblança amb el món visible:

«El primer gran relat de l'art, a saber el de Vasari, per al qual l'art va ser la conquesta progressiva de les aparences visuals i de les estratègies dominants a través de les quals es pot duplicar, mitjançant la pintura, l'efecte de les superfícies visuals del món sobre el sistema visual dels éssers humans. (Danto, 1999)»

Seguint aquesta idea, ens trobem amb 600 anys dedicats a un sol propòsit: explotar la idea de mimesi⁴³. Entenc aquí per mimesi, una recerca cap a un sistema representatiu basat en imitar com l'ésser humà veu. La idea de *mimesi* faria referència a la construcció de signes que tinguessin una relació amb la realitat, en consonància amb el resultat de la mirada. Així doncs i en relació amb l'inici del capítol, podem entendre aquest moment de la mimesi de Danto, com un procés que va evolucionant des d'un realisme mític fins a un realisme més i més semblant al que percep la mirada humana. L'evolució de la pintura i de l'escultura durant aquest període cap a una visualitat més humana o un naturalista –segons com es vulgui dir– és innegable. Entendre el desenvolupament de la pintura i l'escultura en aquest

43 La idea d'un model mimètic és característic de les societats lògiques tal i com llegim a Eliade i per tant no és una idea nova. La Grècia clàssica o Roma són exemples d'aquest fet però que no considero rellevants per a aquesta tesi.

sentit, manté un relat historiogràfic coherent, molt en la línia de Gombrich. Seguint amb la lògica proposada, podríem ampliar les idees de Danto cap a un paradigma anterior que podríem anomenar *Mític-Bíblic*⁴⁴ i que va dominar la producció *artística* a Europa durant l'edat mitjana i que basava el seu relat principal en l'explicació del relat bíblic. La transició entre paradigmes— entre la vella manera de fer medieval i el nou fer renaixentista— en la meua opinió quedaria explicada si observem el fenomen sota termes de pas entre concepcions: del teocentrisme medieval a l'antropocentrisme que inaugura el Renaixement. En aquest canvi de mentalitat, els modes de representar la realitat canvien: des d'un model en el que s'expressa és una cosmovisió⁴⁵ —pensem en les pintures d'un absis Romànic, com per exemple el de Taüll— a un model com el de Giotto o Van Eynk que segueix o que imita una imatge com la que veu el nostre cervell. La raó d'aquest canvi sembla prou clara: en un context antropocèntric els modes de representació es posen al servei de la mirada humana. No es tracta d'explicar un model mític, sinó un model humà.

Seguint amb el relat de Danto el paradigma mimètic durarà com ja he dit quasi 600 anys i veiem ara que podem vincular-lo a una cosmovisió. És a partir del s. XX amb el desenvolupament de les avantguardes —concretament en el post-impressionisme— que Danto situa un nou canvi de paradigma; passem d'un model mimètic a un model de la ideologia o del manifest. En aquest nou model ja no és important l'art es preocupi per la imitació del món visible, sinó que l'art tindrà com a finalitat definir-se. Pel que fa al moment d'aquest canvi, la meua posició difereix un xic de la de Danto, ja que enlloc de situar aquest punt en el postimpressionisme, proposo que situar-lo en un període finestra⁴⁶ iniciat amb el romanticisme tardà i quasi abstracte de Turner i que finalitza en algun moment de les avantguardes. Entenc que aquí la idea de *shift paradigm* es dissol doncs perd la brusquedat que caracteritza el model khunià. Igualment però podem aplicar la idea de canvis de paradigma doncs la rapidesa o lentitud del canvi realment no és important per al nostre relat. El que sí que sembla és que els canvis de paradigma a l'art són més aviat transicions.

44 Caldria revisar el terme en un context coral. Deixo aquí aquest terme ja que em va bé per il·lustrar una idea. La meua idea bàsica segueix a Mircea Eliade (2009) —primera edició de 1951— i les aportacions que fa a al “El mito del eterno retorno”.

45 Durant l'edat mitjana trobem altres manifestacions que no són de temàtica religiosa com són el tapis de Bayeux o en els frescos de la conquesta de Mallorca del MNAC.

46 Per període finestra entenc un lapse de temps en el que a poc a poc va esdevenint un canvi substancial en la manera de fer art.

El fet és que hi ha raons que ens portarien a situar el canvi en diferents moments: la deliberada intenció de captar la llum i allunyar-se de la identitat del *tema* dels impressionistes; la volguda independència del color dels post-impressionistes o dels Fauvistes;⁴⁷ o el primer manifest en relació al Futurisme. El tema clau, per a mi, és que si el que és tracta és de percebre un canvi en la formalitat de les obres, entenc que hauríem de situar-nos en les primeres abstraccions, que de fet ja apareixen en alguns quadres Romàntics de Turner i que culminaria amb la vinculació de l'obra d'art amb els textos dels primers manifestos o amb les abstraccions geomètriques. La idea de paradigma del manifest funciona molt bé en un sentit en que l'art ja no es produeix pensant amb una finalitat mimètica o expressiva sinó que es vincula a les paraules en un sentit fort a través dels manifestos. El problema és que si hem de parlar de manifestos en un sentit estricte, hauríem de col·locar-nos segurament en el futurisme. A més, no tots els grans experiments filosòfics que suposen els *ismes* van tenir un manifest en sentit fort. És per això que, com he comentat, difereixo de Danto en els detalls i proposo, com he dit, un període finestra en base, tant a un canvi en la intenció amb la qual es produeix l'art, com a un allunyament formal de la mimesi. Si cerquem la raó del canvi, hi ha fonts que ens porten a pensar que es produeixen per l'aparició d'un actor clau: la fotografia.

Podem datar l'aparició de la fotografia l'any 1826⁴⁸. Segons la tesi de Dubois (1984) l'aparició de la fotografia es pot vincular a que substitueix i millora la funció de la pintura «en el fantasma del seu origen». Aquest fantasma el podem entendre com les capacitats d'indexació⁴⁹ de la pintura així com a la qualitat mimètica atorgades a la pintura i a l'escultura fins al moment. En el mateix sentit de trencament, són cèlebres les declaracions de Delaroche (Gere, 2021), quan al voltant de l'any 1840, després de veure un daguerrotip, va afirmar que la pintura estava morta. Evidentment Delaroche donava a entendre que la funció de la pintura quedaria substituïda per la fotografia, ja que aquesta estava millor capacitada per complir amb les seves funcions i a més a més oferia més facilitats. En aquest punt, la pregunta que segueix és la de quines són les raons que van portar a mi-

47 Amalia Martínez Muñoz (2001a) inicia el seu relat sobre les avantguardes en el Fauvisme.

48 Normalment s'utilitza la data de 1839 en la que Daguerre anuncia per primera vegada de manera oficial l'aparició de l'invent. La primera foto coneguda data de 1826 i la va realitzar N. Niepce.

49 Índex aquí s'ha d'entendre sota termes de Pierce.

llorar l'invent de la pintura. Fixar la imatge que genera una cambra fosca mitjançant l'ús de sals de plata, no és ni una casualitat, ni un absolut⁵⁰. En el meu escrit: "La mort de la fotografia? Un estudi tecnològic, semiòtic i de cosmovisió" (2012) argumento les raons d'aquest invent a partir del text d'Argullol 'Tres miradas sobre el arte' (1989).

05

En aquell moment vaig proposar que hem d'entendre l'aparició del medi fotogràfic com un canvi de model cosmològic: durant el s. XIX es produeix se'n produeix un des d'una mentalitat semblant al que va succeir entre l'Edat mitjana i el Renaixement. En aquesta ocasió el canvi passa d'una societat antropocèntrica a una tecno-cèntrica. La màquina –com a filla de la ciència– esdevé més veritable i segura fins i tot que l'ésser humà. El Sapiens, a partir d'aquest moment, posarà part de la seva confiança en el fruit del seu intel·lecte i se subjugarà durant tot el s. XX i XXI a la màquina.

10

15

La fotografia va suposar, doncs, que les funcions primigènies de la pintura –la funció d'índex en termes Pièrcians i la mimesi– fossin realitzades per una màquina. Per tal d'afirmar aquestes funcions primigènies, Dubois (1984) argumenta un recorregut històric des de les pintures rupestres de petjades de mans⁵¹ fins a les siluetes passant pels retrats dels reis i per un interessant text de Plini sobre l'origen de la pintura. Si bé no sembla que l'origen de la pintura sigui només una funció d'índex, crec que l'argument és fort i que sí que explica el canvi de paradigmes. És per aquesta raó que em veig amb arguments per traçar una connexió entre el canvi de paradigma de Danto i les raons d'aparició de la fotografia de Dubois a les quals li afegeixo la meva particular visió de canvis de cosmovisió.

20

25

El paradigma del manifest

Així doncs amb tot el que hem explicat, podem concloure que per causa de l'aparició de la fotografia les avantguardes –enteses com a comparti-

30

50 Tot sovint el món de la fotografia es refereix a la fotografia com quelcom inamovible,

35

51 Dubois comet un parell d'errors en aquest punt, ja que les situa a la cova de Lascaux on que no trobem aquest tipus de manifestacions estètiques i, a més, argumenta que són els primers vestigis quan no ho són. Les primeres marques estètiques les hem de situar a l'Àfrica (el País, 2002) a la cova de Blombos (77.000 anys d'antiguitat) i es tracta de ratlles i ratlles creuades que s'han interpretat de múltiples formes. Pel que fa a les marques de mans a mode d'empremta a les que es refereix Dubois, en trobem a Chauvet (35.000 anys d'antiguitat) i a Altamira (17.000 anys d'antiguitat).

40

ments de totes les manifestacions artístiques des de mitjans del s. XX fins l'any 1964–, estaran per el paradigma del manifest. La seva característica principal serà esdevenir ontologies de l'art. Donat que aquest ha perdut la seva funció mimètica, respon de manera reiterada a la pregunta *què és l'art* donant a la història de l'art un dels períodes més prolífers i creatius que es coneixen.

«Sembla llavors que l'estructura del món de l'art consistís precisament, no a –crear art– una altra vegada, sinó a crear art explícitament per al propòsit de saber filosòficament què és l'art? (Danto, 1999)»

Així durant els potser següents 100 anys en el paradigma del manifest (Danto també el descriurà com a modernisme) ens trobem que:

«Cadascun dels moviments es va orientar per una percepció de la veritat filosòfica de l'art: l'art era essencialment X i tot el que no fos X no era -o no era essencialment-art. Així cadascun dels moviments va veure el seu art en termes d'un relat de recuperació, descobriment o revelació d'una veritat que havia estat perduda o només a penes reconeguda. (Danto, 1999)»

En el mateix sentit:

«El modernisme⁵² és llavors l'edat de l'autocrítica, tant fora de l'art com de la ciència, la filosofia o de la moral: res és donat com a segur per massa temps, i difícilment podem sorprendre'ns de que el segle XX sigui la era per excel·lència del trastorn. (Danto, 1999)»

És destacable recordar, també, que la primera meitat del segle XX va ser un període particularment efervescent en la cerca de les essències (Danto, 1999:108). Aquest tarannà el podem veure en la literatura i en l'art, però també en la construcció dels nacionalismes o de la ciència. Tant se val si es tractava de la poesia pura, de l'àtom, de la raça ària o de l'essència del medi fotogràfic –recordem la Nova Objectivitat Alemanya o la *Straight photography* Americana–. El món de l'art serà potser un dels més incisius en aquest aspecte de la cerca de les essències. El cas de Malèvitx

52 Danto utilitza constantment la paraula modernisme per referir-se a l'art produït sota el paradigma del manifest.

resulta particularment clarificador en aquesta cerca a l'hora que ens serveix d'exemple per clarificar la tesi de Danto. L'artista rus és famós, a l'hora que controvertit, per la sèrie de pintures titulades: 'Creu negra', 'Quadrat vermell i negre' ambdues de 1915; 'Cercle negre' de 1924; i la cèlebre 'Quadrat negre sobre fons blanc' amb cinc versions –1915, 1915, 1924, 1929, 1930 o 32–. Tot sovint utilitzo aquesta última quan entre els estudiants detecto certes reticències vers l'art no figuratiu. Malauradament, és encara comú trobar-nos amb una actitud de rebuig cap a l'art no naturalista. La idea arrelada és que l'art no mimètic és quasi sempre una presa de pèl i per aquesta raó 'Quadrat negre sobre fons blanc' resulta tan provocadora d'entrada i tan reveladora després. El que tracto de fer sempre en aquests casos, és que els estudiants m'expliquin perquè creuen que 'Quadrat negre sobre fons blanc' és o no és una peça d'art. Les raons per les quals la peça és controvertida sempre són exactament les raons per les que Malèvitx la va pintar: l'artista (Martínez, 2001), en la seva cerca de l'art pur, elimina tot allò que creu superficial, és a dir, la dificultat o habilitat tècnica, la representació i el simbolisme. Malèvitx ens està revelant que les seves creences van en un sentit essencialista. Creu que existeix art abans de l'art. Si l'art té d'alguna manera aquest sentit primigeni, ha de mancar, en aquest estat, de la perícia –que s'adquiriria a posteriori– i de significat –tant si aquest s'adquireix per grau d'iconologia o per convenció. D'aquí que 'Quadrat negre sobre fons blanc' sigui la conseqüència pictòrica d'una reflexió textual. En la cerca de què és l'art en essència 'Quadrat negre sobre fons blanc' és doncs una meravella filosòfica. Així, si el que els meus estudiants esperen és trobar quelcom que ells no sàpiguen realitzar (l'art com habilitat) i que representi alguna cosa concreta o que signifiqui alguna cosa en la seva cultura (d'això en diem símbol, com per exemple una creu cristiana), 'Quadrat negre sobre fons blanc' és una peça extremadament dolenta. En definitiva, el que passa amb alguns dels meus alumnes és que ni han canviat el paradigma i ni són conscients de quin és el manifest sota el qual es basa el Suprematisme de Malèvitx. El mateix passa amb molts dels grans moviments d'avantguarda i post avantguarda del s. XX: Així (Danto, 1999):

«Per al segle passat, l'art havia estat dirigit cap a una autoconsciència filosòfica, i se sobreentenia que l'artista havia de produir art que encarnés l'essència filosòfica de l'art.»

El col·lapse del paradigma del manifest

Danto continua el seu relat i explica que l'art (referint-se a la pintura i a l'escultura) després d'aquest procés de cerca del seu sentit i amb una forta

dependència en molts casos a les paraules dels manifestos, col·lapsa a l'any 1964 amb la irrupció en escena de la Brillo Box, d'Andy Warhol, que inaugura un període nou. És el que Danto (1999) anomenarà el període post-històric i, a partir del qual, qualsevol objecte sota les circumstàncies adequades podrà ser percebut com a art, d'aquí que:

«Ara podem veure que aquest camí és errat, i amb un enteniment més clar reconeixem que la història de l'art no té una direcció que prendre. L'art pot ser el que vulguin els artistes i els patrocinadors.»

Explicuem breument que és la 'Brillo Box': es tracta d'una reproducció feta amb fusta i serigrafia de l'envàs d'un producte de neteja, unes esponges, molt comú als Estats Units durant els anys 50 i 60. Danto explica que la 'Brillo Box' de Warhol és visualment indiscernible (indistingible) del seu homòleg real i és per això que proposa que qualsevol objecte, mirat d'una determinada forma, pot ser percebut com art. La "Brillo box" és una reproducció i aquest "gest" de Warhol serà maximitzat per Koons als anys 80 amb les seves 'Hobber', aspiradores comprades per l'artista directament al supermercat i que col·loca a la sala d'exposicions dins de vitrines. La 'Brillo box' és indistingible a la vista, - mentre que les 'Hobber' de Koons són l'objecte real. Trobem més casos -fins i tot anteriors a Koons- que porten el gest fins a les últimes conseqüències. Per exemple, ens podem fixar en Eugènia Balcells i la seva peça 'Supermercat', de 1976. Acostumo a parlar de Koons per la seva transcendència mediàtica. Aquests exemples em resulten una altra evidència de que els canvis de paradigma en art no són sobtats sinó que s'esdevenen en períodes finestres. Això també ens portaria a afirmar que els canvis estan en l'aire, com deia Duchamp (Manufacturing Intellect 2020)⁵³.

Seguim, doncs amb Koons, però amb aquesta consciència de què es tracta d'un exemple més dels que podem trobar durant el període de canvi entre el paradigma del manifest i el paradigma post-històric. Val a dir que l'autor de les 'Hober' actua com una mena de *Dj* o de *Bricoleur* postmodern. Koons copia el gest de Warhol i l'extrema utilitzant una estratègia que té l'origen en el cubisme i que heretarà i extremerà Duchamp: l'ús

53 Duchamp a l'entrevista amb Johnson Sweeney explica que va pintar 'Nu baixant una escala' sense saber que els futuristes italians estaven experimentant amb la idea de moviment. Es per això que diu que «els canvis estan en l'aire». He utilitzat aquesta idea per referir-me que el canvi de paradigma era alguna cosa que ja corria per l'imaginari dels artistes del moment.

d'objectes reals. De fet, sembla que el cubisme arriba a la presentació de l'objecte en sí –desvinculat de la representació– doncs en l'acte de representar objectes des de múltiples punts de vista, la representació perd el seu significat iconològic i per tant el sentit a ulls del paradigma de la mimesi. El pintor cubista per tal de mantenir la connexió amb l'objecte representat experimentarà amb la idea d'enganxar l'objecte al llenç. Duchamp, per la seva banda recollirà la oportunitat i treballarà fent ús d'objectes ja produïts.

05

Hi ha qui argumenta que la 'Brillo box' és una versió tardana de l'urinari de Duchamp. Si bé la influència és evident, cal que ens estenguem una mica més, ja que hi ha una certa confusió que fa que s'hagi llegit la 'Brillo Box' en els termes de la 'Fountain'. O millor, que s'afirmi que la 'Brillo box' no aporta res que no aportés la 'Fountain'. Ambdós objectes comparteixen una similitud en el gest –agafar un objecte real⁵⁴, o indiscerniblement real– i presentar-lo com obra d'art. Les dues obres també presenten una certa provocació: un urinari (un Bedfordshire blanc amb llavi) i una caixa de productes de neteja no semblen, d'entrada, dignes d'una història de l'art seriosa i elitista. Ara bé, hi ha una diferència clau entre les dues obres. I és que tal i com jo ho interpreto, l'urinari de Duchamp no és un urinari, és una 'Fountain' i és per això que és una obra d'art. M'explico: és el canvi de posició de l'objecte i el títol el que ens fan mirar l'objecte quotidià com un objecte d'art. Duchamp canvia el sentit utilitari d'un urinari. L'artista presenta un joc filosòfic dirigint l'acte artístic cap a l'activitat mental de dotació de sentit. L'art, a la 'Fountain', no és quelcom que només es mira, sinó quelcom que es pensa, quelcom que troba els intersticis del significat i de la percepció per regirar-los. La peça d'alguna manera col·lapsa el *manken piss* de Duquesnoy i tota la seva tradició, juntament amb tot l'imaginari de fonts vinculades a una estètica del refinament clàssic, en un objecte –se li ha d'admetre a Duchamp que l'urinari és realment pulcre– tot i que està clarament allunyat de l'ideal clàssic. En definitiva, la 'Fountain' és un objecte d'art que desplaça el nucli del seu sentit des de la formalitat al concepte i per fer-ho es nodreix d'un objecte comú al qual li canvia el significat. En canvi, la 'Brillo Box' de Warhol és una còpia feta amb fusta de l'emballatge original de les esponges de neteja Brillo. La peça resulta interessant, en tant que presenta la caixa Brillo –la original del supermercat– com a una obra d'art. Per tal de fer aquesta lectura, Danto utilitza el terme *indis-*

10

15

20

25

30

35

54 Tot és real, ens referim a que l'objecte té una vida o té sentit fora del món de l'art.

40

cernible, ja que per a la vista les dues caixes, la original i la de Warhol, són indistingibles. Val a dir, doncs, que Danto està pensant l'art en termes purament visuals i no està contemplant que tot el cos és qui percep l'obra d'art. Danto està sent víctima, en part, de creences profundes que estan
 05 mediant el seu discurs. La realitat és que la 'Brillo Box' no és una 'Brillo Box', sinó que n'és una representació. És per aquesta raó que com ja he dit m'agrada parlar de Koons tot i ser un artista que d'entrada m'interessa poc. En definitiva crec però que hem d'entendre la 'Brillo box' de Warhol com la cosa en sí mateixa que posada en un context determinat és com-
 10 presa com a art. Danto (1999) exposarà:

«No obstant això, jo estava convençut que ho eren, i per a mi la pre-
 15 gunta excitant, la pregunta realment profunda era on està la diferència entre elles i les caixes de Brillo dels supermercats, atès que cap explica la diferència entre la realitat i l'art.»

I també,

«Tal com ho vaig veure, la formulació de la pregunta és: quina és la
 20 diferència entre una obra d'art i alguna cosa que no és una obra d'art quan no hi ha entre elles una diferència perceptiva interessant? El que em va fer veure això va ser l'exhibició de les escultures Brillo Box d'Andy Warhol en l'extraordinària exposició de la Galeria Stable del carrer 74 East de Manhattan, a l'abril de 1964.»

El punt clau i revelador de la peça per a mi és molt clar: després de quasi
 100 anys d'ontologies de l'art, Warhol, amb la 'Brillo box', ens proposa que
 TOT, absolutament TOT pot ser percebut com a art, si es donen les condi-
 30 cions necessàries. I aquest és el moment en el qual s'inaugurarà el moment post-històric. Val a dir, però, que també hi trobem indicis de què el canvi de paradigma de nou no passa de manera puntual només amb Warhol, sinó que apareix en disciplines semblants en un temps semblant. Això reforça la idea que porto exposant al llarg de tot el capítol que el *Shift paradigm* en l'art no opera de cop i de manera radical com ho fa a les ciències, segons Khun.
 35 Podem observar com els antics paradigmes mantenen el seu recorregut fins i tot molts anys després de la seva obsolescència. Danto ho explica així:

«Encara hi ha experiments filosòfics modernistes en l'art després de
 la fi de l'art, com si el modernisme no hagués conclòs, com verita-
 40 blement no ha conclòs en les ments i pràctiques dels qui continuen creient en ell. (Danto, 1999)»

És a dir, que el canvi de paradigma no elimina radicalment l'anterior. De fet aquest fenomen ja l'havíem observat amb l'aparició del paradigma de la ideologia.

Un parèntesi sobre com entenem l'art

05

Per acabar i després d'aquest acostament al pop art, m'agradaria destacar un aspecte de com entenem els moviments artístics. I és que no tota la obra de la icona pop opera de la mateixa manera. En general, el pop americà opera sota el paradigma de la mimesi –la Brillo també ho fa– i els seus temes són els de la cultura popular. El pop, a grans trets, promulga que una actriu famosa, una estrella del rock o una sopa industrial són objectes dignes per ser presentats i representats com a obra d'art. Si el Pop presenta una reflexió filosòfica respecte de l'art, l'hem d'entendre com a una ampliació dels temes de l'art i no com una tesi ontològica en un sentit fort. També és important remarcar que la 'Brillo Box' és un plantejament singular dins la obra warholiana, potser més proper a les idees de cinema expandit que va explotar a *Exploding plastic inevitable* o inclús als *screen test*, que entenc com un gest molt proper a la «revelació des de l'artifici» que Sontag (1996⁵⁵) utilitza per a referir-se a les fotografies de Diane Arbus. D'alguna manera, aquests tres exemples sí que tenen una força cognitiva més enllà de fer serigrafies de les sopes *Campbell's* o de la Marilyn. Ara bé, fins a quin punt Warhol és conscient de la càrrega filosòfica d'algunes de les seves operatives no queda gens clar. Per exemple, quan li pregunten per què va fer la *Brillo Box* respon que era molt bonica (Casacuberta, 2014). En aquest sentit, és remarcable que una de les virtuts de Warhol era presentar-se de manera que mai quedés clar si es tractava d'un idiota o d'un personatge extremadament intel·ligent. Del que estem segurs és que Warhol sap que el disseny de la Brillo era de James Harvey, un artista gràfic amb aspiracions d'artista expressionista. El pop art i l'expressionisme són d'entrada antagònics. Què millor que atacar a Greenberg reivindicant el treball comercial –eminentment pop– d'un dels seus pintors? Crec que la pregunta quedarà sense resposta.

10

15

20

25

30

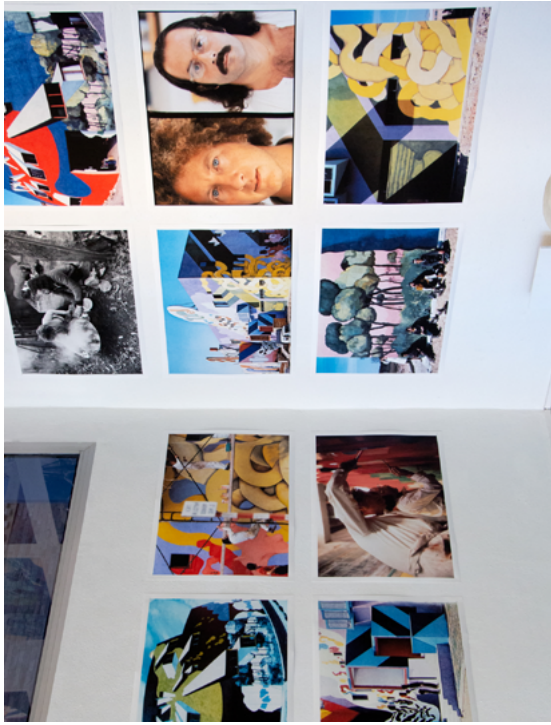
Seguint amb aquest petit parèntesi sobre el pop art, hem de dir que el tema es fa particularment complex quan hem de decidir què es considera pop art. L'exposició que he fet en paràgrafs anterior és la que tots coneixem

35

i la que expliquem als nostres alumnes: el pop art es basa en l'apropiació d'un producte de gran consum com producte d'art. Ara bé, hi ha una sèrie de moments dins la història de l'art que identifiquem com a pop i que no responen a aquesta tesi. El febrer del 2022 vaig comissariar juntament amb els historiadors de l'art Albert Mercadé i el Carles Toribio, una exposició sobre la fàbrica Típel d'Eduard Arranz-Bravo i Rafael Bartolucci (Fig. 00). Es tracta d'una intervenció integral a la façana de la fàbrica de pells Típel a principis dels anys 70, a Parets del Vallès. Segurament es tracta de la peça més notable del tàndem artístic, tant per les seves característiques formals, com per les repercussions que va tenir. El que ens interessa pels que fa a aquesta tesi, és que a la premsa internacional va estar considerada com el mural pop més gran del moment. Corredor Ruiz Mateos o Baltasar Porcel van escriure sobre la icona considerant-la pop art. Ara bé, la peça no comparteix cap de les premisses que atribuïm al pop. No hi ha en ella cap element de la cultura popular que s'hi reivindicui. Què està passant, doncs? En la meva opinió hem tractat la història de l'art sota un estudi basat en el text i les paraules i hem pensat poc en els universos estètics. L'univers estètic de Warhol i Lichestein, però també d'Arranz Bravo i Bartolucci o els de la companyia Monty Python, són semblants. És un univers estètic pop, però el fons conceptual amb el que operen són diametralment diferents i distants. Les declaracions d'Eduard Arranz -Bravo sobre la seva obra sempre van en un sentit metafísic en les que ell es considera el subjecte que permet el trànsit entre la pintura i l'emoció. Un pensament molt més en sincronia amb l'expressionisme abstracte que com sabem és l'antítesi del pop:

«En contrast, l'expressionisme abstracte estava relacionat amb els processos ocults predicats en les premisses surrealistes. Els seus practicants buscaven ser xamans en contacte amb les forces primordials, era del tot metafísic. El pop celebrava les coses més comunes de la vida: flocs de blat de moro, sopa en llauna, caixes de sabó, estrelles de cinema o historietes. (Danto, 1999:186)

No hi ha espai en aquesta tesi doctoral per desenvolupar aquest tema, però he volgut fer aquest breu apunt per vàries raons. D'una banda, perquè la reflexió m'ha arribat a partir del desenvolupament de la recerca de la present tesi. De l'altre és que m'ha fet adonar d'un tema important i que tractaré d'alguna forma en l'últim dels capítols i és adonar-nos de com en la història de l'art hem donat molta importància al text –les paraules expliquen l'art– en detriment de fets i consideracions estètiques.



05

10

15

20



25

30

35

40

(Fig. 00)
La Tipel el Somni pintat

Estic pensant una mica en la línia d'Aby Warburg (2010)⁵⁶ i el seu 'Atlas Mnemosine'. En aquest sentit tant la recerca de Warburg com un estudi del Pop art que posi de manifest la tensió entre allò que és estètic i les seves paraules comparteixen amb aquesta tesi un interès per a transcendir els relats textuais. Així els dos estudis: l'Atlas Mnemosine i el que s'hauria de fer sobre el que he presentat del Pop Art s'emmarcaria en el que jo defenso com una interessant possibilitat de la RA.

4.4.2 L'art després de la fi de l'art: un camí cap a la generació de coneixement

La post-història

En l'apartat anterior hem fet un recorregut extens a través de les idees de Danto, les quals he matisat. A grans trets he exposat un recorregut històric en el qual hem vist les idees de fons que van liderar l'art des de l'edat mitjana fins a la 'Brillo box' de Warhol. A aquestes idees les hem anomenat paradigmes i he plantejat que els canvis de paradigma en l'art no són abruptes tal i com planteja Khun a raó de les ciències sinó que succeeixen en períodes finestra.

En aquest apartat intentaré destramar quina o quines idees principals van liderar l'art a partir de 1964 i que Danto anomena període post-històric. Per tal d'explicar la situació de l'art en aquest període, iniciaré el meu discurs amb un altre recorregut –ara molt breu– per la història. La idea és arribar de nou a mitjans dels anys 60, però amb contingut afegit a la tesi de Danto. Segons Crowley (Sin embargo al aire, 2022), és possible traçar un recorregut històric des del renaixement fins al present que estableix una lògica que ens aboca a la relació entre art i coneixement. Per a la curadora en molts sentits el renaixement –tal i com ja hem explicat en aquest text– és l'iniciador de la història de la modernitat (i de la idea de recerca en l'art). No obstant això, Crowley afirma que es tracta tan sols d'un dels moviments necessaris perquè puguem parlar d'art i coneixement es un sentit fort. Per a l'autor cal que analitzem breument la història d'occident: després del renaixement, la revolució industrial va constituir l'individu com un ens productor i, amb això, en un actor actiu en la lluita pels seus drets i llibertats. Aquests anhels i aquestes capacitats emancipadores, però, van ser per a l'autora també un cavall de Troia que en obrir-se va generar els grans conflictes del segle XX, incloses les dues guerres mundials i els totalitarismes.

Amb la postmodernitat, aquest avanç no es va aturar sinó que se li va agregar la força expansiva dels mitjans de masses que van ampliar els límits de la informació i van beneficiar el consum. La promesa de futur es va aturar i es l'esperança es va instaurar en el present. L'era de l'espectacle va desembocar en un sistema de representació i de culte a la personalitat, tan eficaç que acabaria per banalitzar i cometre qualsevol excés. La despesa desmesurada es va adherir a un sistema de pensament que pregonava el *todo vale* sempre que fós per al benefici de qui més té. I així, segueix Crowley (Sin embargo al aire, 2022), el capitalisme va aconseguir inocular la necessitat de consum i convertint-la en ansietat i addicció. La societat, la política, l'economia, la tecnologia i l'estètica van caure així durant la postmodernitat en la pura simulació. Enmig del buit la postmodernitat que es pot entendre com l'era dels simulacres que com una metastasi sense sentit repeteix infinitament tot. En aquest context i amb la intenció d'aprofundir una mica més les paraules de Crowley en referència a la post modernitat, podem seguir amb la Condició postmoderna de Lyotard per al qual:

«El saber s'ha convertit en una força de producció: es competeix per dominar la informació, la qual cosa porta a replantejar el paper de la formació. El saber es difon no pel seu valor formatiu, ni per la seva importància política o administrativa, sinó en relació al seu esquema de mercat. S'ha convertit, doncs, en la principal força de producció i, per tant, han desaparegut els relats únics per donar pas a la multiplicació de les veritats parcials i als discursos que són validats només parcialment i per un temps finit. (Vidiella, 2016)»

Aquest context social ens vincula amb els capítols anteriors, en els quals parlàvem de l'educació com un negoci i, a més, és compatible amb la cita de Danto:

«Allò que entenem com a contemporani és des de certa perspectiva un període d'informació desordenada, una condició perfecta d'entropia estètica equiparable quasi a un període de perfecta llibertat» (Danto, 1999:39)

El paradigma post-històric

Les idees de llibertat, informació desordenada i perfecta entropia són tant un bon final per al relat de Crowley com per la cita de Lyotard així com també un bon prelude per les explicacions de Danto. I és que el relat ar-

tístic s'anirà desmembrant produint una situació de múltiples realitats en funció d'aquesta aparent llibertat:

05 «Llavors els artistes es van alliberar de la càrrega de la història i van ser lliures per a fer art en qualsevol sentit que desitgessin, amb qualsevol propòsit que desitgessin o amb cap. Aquesta és la marca de l'art contemporani i, en contrast amb el modernisme, no hi ha res semblant a un estil contemporani.» (Danto, 1999:42)

10 Però aturem-nos un moment en aquesta idea de llibertat, recapitem i proposem el problema principal: Què és l'art quan tot és susceptible de ser art? Quan una 'Brillo box' és un producte de supermercat i quan és un objecte d'art? Quan una 'Hoover' és una obra d'art i no un electrodomèstic? Amb un llenguatge eminentment filosòfic, Danto (1999) exposa el problema:

15 «L'exemple més famós és 'La Primera Meditació de Descartes', que obra la filosofia moderna, on descobreix que no hi ha senyals interns per a distingir entre somiar i estar despert. Kant tracta d'explicar la diferència entre una acció moral i una que se li sembla amb exactitud, però es remet merament als principis de la moralitat. Heidegger mostra, crec, que no hi ha diferència aparent entre una vida autèntica i una in-autèntica, encara que momentàniament hi hagi una diferència entre autenticitat i in-autenticitat. I la llista podria ser estesa fins als límits de la filosofia. Fins al segle XX es creia tàcitament que les obres d'art eren sempre identificables com a tals. El problema filosòfic ara és explicar per què són obres d'art. Amb Warhol queda clar que una obra d'art no ha de ser d'una manera especial: pot semblar una 'Brillo box' o una llauna de sopa. Però Warhol és només un dels artistes que han fet aquest descobriment profund. Les distincions entre música i soroll⁵⁷, entre dansa i moviment, entre literatura i mera escriptura, que van ser contemporànies amb la iniciativa de Warhol, són paral·leles en tots els sentits».

35 Danto està aquí posant el focus en el problema de la indiscernibilitat; què és i què no és art en relació a d'altres discussions filosòfiques significatives. L'autor subratlla que no es tracta d'un problema nou i col·loca al mateix

40 57 Entenc que Danto aquí fa referència a obres de John Cage amb la peça 4'33" de 1952 o a *Box with de Sound of its Own Making* de Robert Morris (1961).

nivell el problema filosòfic i el problema estètic. Entès com una proposta filosòfica el paradigma modernista no nega, sinó que planteja opcions. La capacitat mimètica resta, al meu entendre, com una possibilitat més que ja era coneguda. Així les propostes de Magritte o de Dalí, són irrealistes però versemblants. I són versemblants per què operen en part dins el paradigma mimètic. Però continuem amb la idea de com ha de ser l'art en el moment en què tot és susceptible de ser art. El paradigma post històric presenta una situació en la qual també es compleixen les prediccions estilístiques de Warhol (Sichel, 2018), que en una entrevista de 1963 expressa d'aquesta manera l'esperit de la llibertat post-històrica:

«Com algú podria dir que algun estil és millor que un altre? Un hauria de ser capaç de ser un expressionista abstracte la setmana vinent, o un artista pop, o un realista, sense sentir que ha concedit alguna cosa»

Així doncs ens trobem que molt bé podem entendre el període post-històric com un moment en el qual totes les possibilitats explorades durant el període anterior queden disponibles per a ser utilitzades pels artistes en el sentit que desitgin. En aquest sentit Danto (1999) afirmarà :

«A la fase post-històrica existeixen innumbrables camins per a la producció artística, cap més privilegiat que la resta, almenys històricament. i part del que això significava era que la pintura, que ja no era el vehicle principal del desenvolupament històric, era ara un dels mitjans possibles dins de la diversitat de mitjans i pràctiques que definien al món de l'art, que incloïa instal·lacions, performances, vídeos, ordinadors i combinacions de mitjans, sense esmentar treballs a la terra o pintura sobre el cos, la qual cosa jo dic *art objectual*, i molt d'art que anteriorment havia estat estigmatitzat com a artesanía»

Ara bé aquest panorama també pot entendre's com un el *tot s'hi val*, tal i com expressava Crowley fa unes línies. Danto (1999:177) corrobora també aquesta idea quan afirma:

«Si tot era possible no hi havia un futur específic, si tot era possible, llavors res era necessari o inevitable, incloent-hi la meua pròpia visió d'un futur artístic. Per a mi això significava que, com a artista, podia fer tot el que volgués »

Aquesta situació de llibertat absoluta ens aboca a un panorama de l'art absolutament fluid o líquid, si volem utilitzar la coneguda nomenclatura

de Baumann. Donat el fet que ningú no sap ni què és art, ni quina és la seva funció, podem afirmar que manquem dels barems necessaris per a validar el fet artístic. Que tot pugui ser art i tothom artista, com promulgava Beuys, és meravellós, just i normalitzador, però ens porta fàcilment, com deia Gadamer, al kitsch quan la democràtització significa perdre l'especialitat. I el kitch tampoc no funciona. Per tant caldria que tothom pogués ser artista, però fent art. I clar, tornem a estar al cap del carrer, perquè: què és art quan tot és susceptible de ser-ho?

Crowley (Sin embargo al aire, 2022), per la seva banda s'encara a aquesta situació amb la necessitat de generar una reflexió i una crítica que permetin no sols nomenar els nous temps, sinó també incidir-hi. L'artista, per a la curadora, serà un crític necessari en aquest panorama doncs exposa que mentre els sistemes d'informació, les xarxes i la política són incapaces d'oferir alternatives d'igualtat i justícia, fa temps que l'art posa el focus en els assumptes que requereixen una revisió urgent. Segons Crowley, una artista d'avui es pot reconèixer a si mateixa com un estudiant de la realitat del món. L'art, en aquest sentit, no és tan sols una expressió, sinó que esdevé una manera de pensar i un agent de transformació cultural i de percepció crítica. Per a l'autora, l'art té la capacitat de desafiar etiquetes i categories i utilitza el coneixement com una eina que assenyala les coses del món. L'obra d'art, entesa en aquest sentit, compleix la seva funció no quan mostra alguna cosa coneguda, sinó quan és capaç d'enfrontar-nos al que ni tan sols ens és conegut. No sabem quin camí voldrà seguir la jove artista d'avui, però tal vegada les seves perquisicions aconseguen acostar-nos a una veritat «com la d'aquell jove artista italià del renaixement que va saber veure el món i donar-li sentit a través de l'art» (Crowley, Sin embargo al aire, 2022). La poètica de Crowley és, pel meu gust un tant ensucrada, però m'interessa el seu relat ja que posa la relació art-coneixement al centre de la producció artística contemporània com a solució a la situació actual. Així doncs, el relat de Crowley ens proposa una funció social per a l'art. Curiosament ho fa sense nombrar la idea de RA i això resulta interessant perquè afegeix lògica històrica a una funció de l'art vinculada a l'acte de conèixer més enllà de tot el que hem vist en els capítols anteriors. Així doncs emergeix una idea important. I és que si la RA posa en relació les idees art i coneixement i Crowley proposa que la funció de l'art tingui relació amb el coneixement. La RA és també una oportunitat per donar sentit a l'art.

4.2.3 I ara què? La situació de l'art avui

El panorama post històric que ens descriu Danto ens ha portat a una indefi-

nició de l'art. Quan tot és possible, és difícil, sinó impossible, distingir tant el què és art com també el quan, com o el per què. És per aquesta situació complexa que m'agradaria fer un *zoom in* i descriure el meu panorama més immediat. Així passo d'un gran relat de la història, validat per la comunitat artística, a la descripció generalment local del fet artístic vista per un subjecte (jo) i sense cercar gaire un consens. De fet, el raonament del per què d'aquest acostament ve també de la mà del relat de Danto: quan tot pot ser entès com art, els relats es comencen a multiplicar i les zones i els individus adquireixen tarannàs propis. Davant d'aquesta multiplicitat d'opcions, la situació es singularitza i l'excés d'informació resulta inabastable. En el mateix sentit de multiplicitat Gerard Vilar (2014), durant una xerrada al MURAD, explicava com fa 60 anys hi havia pocs artistes però que arribaven a molt públic, mentre que a la situació actual trobem una infinitat d'artistes dedicat en general a un públic cada vegada més reduït. Nostrada és en aquest sentit la peça de Jordi Boldú (2015) 'Tots els artistes catalans vius' en la que ens proposava un cens provisional de tots els artistes catalans en actiu en aquell moment. La llista d'una llargada considerable enumera tots els artistes que estaven treballant en aquell moment, la majoria –com jo mateix– coneguts en grups molt i molt reduïts però no per això no actius i amb certa incidència sobre el territori. Per tal d'explicar la meua visió d'aquest panorama, fraccionaré el relat en ítems que faran la situació més comprensible: el mercat i el gust. Afegir que aquestes no són categories estanques, sinó que són factors que operen en múltiples direccions. De vegades els podem trobar sols i podem trobar una artista que funcioni només en un d'ells.

05

10

15

20

25

El mercat i el gust

Ara mateix ens trobem amb un mercat de l'art que tampoc té una resposta clara a la pregunta de quines característiques ha de tenir una obra d'art o una bona obra d'art doncs com ja he esmentat tot és susceptible de ser art en determinades circumstàncies. De fet però un mercat –com el de l'art– es pot basar senzillament en un bé escàs –un artista produeix poc– que sigui volgut per molts. El valor mercantil de l'art és, en aquest moment d'indefinició, senzillament i purament especulatiu: es basa en el fet de que molts individus desitgin aquest bé escàs. Ara bé, de tots els artistes en actiu, com decideix el mercat quins són els destinats a ser un bé escàs? Una primera opció és que sigui el públic qui decideix. En aquest sentit comencem a veure en la tria d'artistes l'ús de les xarxes socials. Un altre criteri imperant –que funciona quan el públic tampoc té molt clar què vol i senzillament vol entrar en el mercat de l'art– és utilitzar el currículum de l'artista. En aquest sentit avui en dia trobem ocasions en el que les galeries trien els artistes segons el currículum acadèmic

30

35

40

dels artistes (on han estudiat), per una pauta de concursos (quins concursos han guanyat) i el d'exposició a certes galeries (a quines galeries han exposat anteriorment). En conseqüència, els artistes joves del mercat anglosaxó que en els últims 15 anys han passat a formar part de col·leccions importants, han passat majoritàriament per una sèrie d'estudis, han guanyat una sèrie de concursos i han estat exposats per unes galeries concretes⁵⁸. Una institució acadèmica –màsters i postgraus–, uns concursos –formats per especialistes– i unes galeries, no semblen de fet cap bajanada com a criteri sinó que ens recorden a Dickie (1993) i a la seva teoria institucional, liderada però en aquest cas amb finalitats econòmiques. Per tant, el criteri que està definint què és l'art en aquesta situació és o bé el criteri del públic o bé el criteri de certes institucions. El que és important aquí és destacar que al mercat les raons tant li fan i només li interessa el valor econòmic. Així la galeria deixa de ser un espai per a la sorpresa i la innovació i es posa al darrere de qualsevol cosa que suposi un criteri. El mercat dels NFT de fet opera amb el mateix sentit. L'art no té res més que un sentit especulatiu. Això explica fenòmens com el que explica Steirl a Duty free (2015): els col·leccionistes aprofiten els espais lliures d'impostos dels aeroports per emmagatzemar les obres d'art que són merament una inversió. Així doncs la definició del què és l'art o el bon art des del punt de vista d'un mercat actiu no funciona doncs el valor recau tan sols en l'escassetat del producte.

La situació també des del punt de vista del mercat al nostre país és ben interessant i particular: el mercat és molt menys potent que al món anglosaxó i no dona una sortida real a la majoria d'artistes. Hi ha galeries fortes, amb col·leccionistes estables, però la proposta és normalment de grans noms. L'art a *petita escala* no es ven o es ven poc. Davant d'aquesta fàtica situació, els artistes i l'entorn de curadores, galeristes, llibreteres o simpatitzants que no es poden guanyar la vida a través de la venda d'obra, munten espais alternatius d'exhibició com les galeries Bombon projects o Chiquita Room. Els artistes també munten col·lectius com FASE o Salamina –ambdós al districte cultural de l'Hospitalet de Llobregat⁵⁹– que

58 Em baso aquí en les converses informals que he mantingut amb Marta Jiménez, directora associada de la Galeria Parafin de London, durant el període 2018-2020

59 En els darrers anys, impulsats per un article d'Albert Mercadé (2014) i per una situació econòmica favorable promoguda per l'ajuntament de l'H, molts artistes joves han ubicat estudis i residències a l'antiga part industrial de la ciutat. Això ha generat una escena artística molt important que es va poder veure a l'exposició 'Every garden needs its seeds', curada per el Mateix Mercadé i David Armengol.

els permeten desenvolupar la seva tasca com a artistes tant pel que fa la producció, com a l'exhibició. Aquesta situació de Catalunya i la seva capital genera un efecte curiós que jo entenc com a art de tendència. La idea és que en aquesta situació precària es genera una comunitat que comença a validar l'obra i la manera de fer de certs artistes. El criteri s'estén i es va fent més i més comú fins que finalment es crea un gust. Entenc aquí el gust molt a grans trets com un pacte intersubjectiu sobre allò que ens agrada en un àmbit concret. I dic ens agrada per què no trobo arguments forts en el sentit d'una aportació a la història de l'art en cap sentit.

05

10

Per tal de reforçar aquesta idea de la tendència i en definitiva del gust voldria tractar el cas des de l'anècdota: l'abril de 2022 i l'agost del mateix any, vaig tenir l'ocasió de visitar el MOCA i el The Broad, ambdós museus d'art contemporani ubicats a Los Angeles. Allà vaig adonar-me que la meva relació amb les obres no era homogènia: les noves adquisicions em van semblar en general dolentes mentre que les obres fins a mitjans del 90 entraven en els meus estàndards. Aquí apareixen diferents possibilitats: potser tinc un problema de formació i les obres eren molt interessants i no vaig saber-ho apreciar o pot ser els seleccionadors d'obra nova del MOCA o del The Broad no estan fent grans incorporacions en els últims anys. O potser –i diria que aquesta és la possibilitat bona– l'art que segueix el gust californià dista força del gust català. Allò que jo percebo com a art, potser no té lloc a LA, així, per exemple la peça Witch House de Trulee Hall⁶⁰ de Deitch Projects (Fig. 01), m'atreveixo a dir que no tindria cabuda en el nostre entorn artístic. I és que l'art, tal com jo l'entenc, s'explica més sota criteris de tendència, ja que aquest és el fenomen que explica el canvi (o evolució) del gust.

15

20

25

Aquest sentit del gust operaria de forma molt semblant al que ho fa per exemple la moda tèxtil (Nacenta 2015). Uns pantalons poden ser amples o estrets, rectes, de campana o estrets del turmell. Poden ser de tir llarg o curt però sempre són pantalons i a compleixen la seva funció. El gust sobre els pantalons varia a quasi cada temporada i el criteri és aquest gust entès com a fenomen subjectiu. L'art en el moment post-històric operaria segons aquest plantejament de manera semblant. Per exemple, a Barcelona, des de fa uns anys, una de les tendències es dirigeix cap a una

30

35

60 La peça emula l'interior d'una casa de bruixes. A mig camí entre l'estètica de la sèrie true detective i alguna cosa que podries trobar a Disney World.

40

05

10

15

20



25

30

35

40



(Fig. 02)
 Obra Mercedes Pimiento.
 Curadoria Albert Mercadé i Artur Muñoz.

(Fig. 01)
 Witch House de Trulee Hall

exploració escultòrica dels materials. La Mònica Planes, la Mercedes Pimiento, l'Àlex Palacín o la Giulia Spínola formen part d'aquest grup. És una manera de fer que tot i treballar la qualitat expressiva dels materials, s'allunya de l'imaginari informalista i comparteix una posada en escena basada en el l'art conceptual i el white cube.

05

I és que un altre fenomen interessant que estem vivint és la contextualització museística de l'objecte. És a dir que davant d'aquesta indefinició de què és l'art els artistes s'han de preocupar i han de tenir molta cura de que el context de White cube sigui molt clar. Com si no una 'Brillo box' contemporània podria ser percebuda com art? Així veiem com molts dels artistes d'avui reclamen espais reconeixibles amb el mon de l'art com a receptacles per a les seves creacions. Els codis museístics apareixen doncs en el moment post-històric com un dels validadors de que alguna cosa sigui percebuda com a art. Albert Mercadé explica molt bé aquest fenomen quan relata el muntatge de l'exposició que va curar conjuntament amb David Armengol 'Our garden needs its flowers' (2021). La mostra tenia la intenció d'exposar l'escena artística de l'Hospitalet del Llobregat en el context de la creació del Districte Cultural. Mercadé⁶¹ ens explica que molts artistes tenien molts problemes amb el disseny museístic que plantejava *Sociedad cero*⁶² molt allunyat de la pulcritud del cub blanc. (Fig. 02)

10

15

20

Amb aquests exemples he volgut senyalar que els criteris de valoració de l'art en el moment post-històrics es poden entendre com a inter-subjectius en el sentit de que petites comunitats creen un gust sobre l'art. D'alguna manera el fenomen se situaria de manera més extremada després de que Greenberg (Danto, 1999) promulgues la seva tesi de l'experiència.

25

Per tal de seguir descrivint la situació actual del panorama post-històric, vull exposar el cas de la galeria Miquel Alzueta. Aquesta galeria és l'herència, en la meva opinió, de la galeria burgesa que funcionava 70 anys enrere, però amb un canvi substancial. Per explicar-lo em cal fer un breu parèntesi. Durant el s. XX es va desenvolupar un mercat a Catalunya al voltant de la petita i mitjana burgesia i que es va estendre a partir dels

30

35

61 Extret de converses informals

62 *Sociedad cero* van aconseguir el guardó Premi Ciutat de Barcelona d'Arquitectura, urbanisme i disseny 2021.

40

anys 50 a la classe mitja de l'època franquista. Aquestes classes compraven quadres a les petites i grans galeries i de manera que molts artistes vivien del consum privat. No eren artistes súper estrelles, però aconseguien viure de l'art. Un cas nostrat, per exemple, és el de Ramón Llovet entre
 05 força d'altres com Ramón Roger, Morató Aragonès, Lloberes, Tudó o Mundó. Llovet va ser un pintor figuratiu, actiu a Barcelona entre els anys 40 i 80 del segle passat. El seu cas ens ajuda a entendre aquesta situació en la qual existia un mercat on un pintor podia fer-hi una carrera.

10 Conec els fets en profunditat, ja que l'any 2017 vaig tenir la oportunitat de treballar com a curador i director artístic d'un projecte que tenia per objectiu re-situar el pintor en la història de l'art català. La idea era aprofitar el centenari del seu naixement per fer una sèrie d'accions que donessin a conèixer el valor a la seva obra. Com que la història de l'art català
 15 s'havia centrat, bàsicament, en l'art abstracte i conceptual, havien quedat oblidats una sèrie d'artistes figuratius. El nom del projecte va ser *Ramon Llovet, més enllà de la realitat aparent*. Els objectius que teníem es van assolir: vam publicar una biografia escrita per Bernat Puigdollers, amb la obra seleccionada per mi i pel fill de l'artista, el meu amic Roger Llovet. La part més visible del projecte va ser la curadoria de tres exposicions: la
 20 primera va ser al museu Pau Casals, del Vendrell, sota el lema l'expressió de la pau en l'obra de Ramon Llovet, seguida d'una retrospectiva a la galeria Joan Gaspar, de Barcelona, que es va repetir amb algun petit canvi a la Fundació Pinnae, de Vilafranca del Penedès. Com a resultat de la tasca, l'obra de Ramon Llovet ara es pot veure tant al MNAC, com al museu
 25 d'art de Montserrat i ja podem trobar-lo referenciat als llibres d'història de la pintura de postguerra a Catalunya. He d'admetre que és un projecte que em fa particular il·lusió. (Fig. 03)

30 I és que Llovet, si bé és cert que no es pot considerar un pintor de primera línia, sí que va estar en una molt digna segona divisió. Podem considerar que la obra té certa rellevància, d'una banda per una qüestió curricular dins el mon de l'art: exposava a la galeria Gaspar, durant el període en
 35 què la galeria proposava exposicions de Calder, Chillida, Clavé, Tàpies, Picasso o Miró. De l'altra, perquè va recolzar la totalitat de la seva solvència econòmica sobre la venda dels seus quadres durant més de quaranta anys. No es va fer ric, però va poder pagar totes les factures, cosa impensable avui en dia quan només sobreviuen íntegrament de la venda d'art els grans noms. En el sentit de qualitat artística, el cas és notable,
 40 atès que hi ha alguna cosa en Llovet de realisme contemporani amb aires d'avantguarda. Faig aquest apunt ja que, a l'hora que artistes influïts



05

10

15

20

25

30

35

40

(Fig. 03)
Ramon Llovet Projecte

per l'avantguarda com Llovet, tenien un lloc, molts d'altres que havien quedat ancorats en un paradigma mimètic i que havien seguit d'alguna manera amb la tradició paisatgista, també tenien mercat. Aquelles classes socials de la petita i mitjana burgesia van seguir comprant art potser fins als anys 80 del s. XX. Compraven quadres i els pagaven cars tot cercant embellir les seves còmodes cases. El quadre o l'escultura ofería una finestra cap a un territori idealitzat, una sensació plaent i, per què no dir-ho, un cert estatus. Aquesta funció de l'art que he titulat com a *coses boniques* i que Llovet ens ha exemplificat tan bé, no ha desaparegut però s'ha transformat i és per això que el cas d'Altzueta em sembla tant i tant destacable.

Avui en dia el quadre ha quedat substituït per l'objecte útil o pel que amb una certa falta de criteri anomenem *Disseny*⁶³. Les classes benestants en l'actualitat ja no cerquen el plaer en aquella finestra emmarcada, sinó que troben el goig estètic i l'estatus en part en el mobiliari, en part en certs objectes tecnològics. Allò que ocupava el quadre ara ho ocupa normalment una cadira, un sofà o un reproductor de so per a telèfon mòbil recolzat sobre una tauleta. No és difícil trobar a les cases parets diàfanes de les que de tant en tant pengen televisions de gran mida, làmpades o estanteries. De tant en tant hi podem trobar també algun *print*, comprat a Ikea o en algun mercat de segona mà. Als seus sòls però s'hi recolzen objectes dissenyats per Eams, Thonet, Saarinen o Wegner. Podem corroborar aquesta realitat amb la proliferació a finals del s. XX de galeries dedicades al moble. Des de llavors ha crescut també el nombre d'espais dedicats a la venda i restauració de moble dels anys 50, 60 i 70 del s. XX. Seguint amb aquesta substitució del quadre per mobiliari i, en un sentit semblant, podem comprendre també el gran èxit d'Ikea que ha acostat a baix cost l'univers estètic del Disseny en majúscula, amb peces pròpies, però també amb còpies més o menys reeixides (Repiso, 2008), com el tamboret d'Aalto o el llit de Mainzer. Per acabar amb aquesta llista, em referiré també a l'auge de les grans botigues d'objectes tecnològics de luxe com seria el cas d'Apple o de Samsung que s'han erigit com espais de culte on adquirir les noves joies. Una hipòtesi de les raons d'aquest canvi és que les necessitats de coses singulars i boniques que aporten identitat i estatus han migrat del quadre a l'objecte de disseny. Quan aquests objectes ens remetent incansablement al passat podem parlar de la idea de retrotopia (Bauman, 2017). Així, en aquesta idealització del

63 Utilitzar la paraula Disseny per a referir-se al bon disseny o al disseny car o al disseny elitista, és un malentès comú. Tot allò que utilitzem està dissenyat. Un altre tema seria si es tracta d'un bon o d'un mal disseny...

passat, hi podem trobar una reacció a la impossibilitat del futur modernista i del present postmodern que podria manifestar-se en un gust i ganes per posseir objectes d'aquest passat adorat.

El cas del Palau de Casaavells

05

En aquest context, el cas Miquel Alzueta i el seu projecte al Palau de Casaavells, és una proposta singular i destacable ubicada al cor de l'Empordanet, a la petita vila de Casavells, a escassos 6km de la Bisbal de l'Empordà. Visitar aquest espai és ja en si mateix part de la experiència que se'ns proposa: el viatge fins Casavells, el trajecte per carreteres secundàries, la bellesa del paisatge i l'arribada al palau formen part del que l'equip d'Alzueta ens ha reservat. La finca, no gaire senyalitzada, presenta una entrada sense vigilància i aquí és on comença la màgia de Casavells, un palau els orígens del qual daten del s. XIV i que ha estat reformat mantenint un sabor empordanès i compromès amb l'original, amb espais nets però que no pulcres. El visitant només en arribar inicia un itinerari lliure que l'obliga a perdre's per una arquitectura arcaica, amb racons i giragonses que fan que es desorienti. El passeig per l'arquitectura resulta deliciós, ja que al llarg d'aquest itinerari anem gaudint de l'espai mentre anem descobrint els tresors amagats. I és que com a galeria es barreja –i aquesta és la clau per aquest text– el mobiliari, l'objecte antic i l'objecte d'art. És com si Miquel Alzueta hagués entès a la perfecció aquesta funció decorativa de la galeria oferint al seu públic des d'arques o bancs escó, fins a taules i cadires o obra d'art. L'obra d'art que hi trobem no és, però, la d'aquells artistes dels que parlàvem que operen al districte cultural, sinó que es tracta d'una línia dedicada al gaudi. Les peces que anomenariem *d'art* de Casavells tenen una característica comú: són boniques. Recordo ara els mòbils de Laurent Martin Lo, els quadres de Miguel Macaya o les peces de Bruno Oller i els dibuixos de Guim Tió. Al Palau de Casavells no hi trobem complicades reflexions Hegelianes, ni referències a Judith Butler, ni tan sols experiències del sublim a l'estil de les grans instal·lacions de Turrell o Eliasson. Al Palau de Casavells hi trobem l'equivalent al gust contemporani d'aquells compradors de quadres que encarregaven els seus mobles al fuster del barri i que anaven a la sala Gaspar a comprar un Picasso o un Miró o potser un Llovet. La peça d'art intenta aquí de nou ser un objecte bonic amb el qual embellir els espais domèstics, així com dotar al comprador d'una identitat particular.

10

15

20

25

30

35

Els dos vectors proposats ens ajuden a descriure la situació actual. El panorama quedaria, segons el que he exposat, vinculat als interessos econòmics i al gust. Ambdós factors establirien diferents tipus i nivells d'in-

40

teracció depenent del cas. Danto (1999: 162), però, exposa la seva idea en relació al gust i ens fa pensar en un cert retrocés respecte la consideració de l'art:

05 «Però l'èxit ontològic de Duchamp es tracta d'un art que triomfa davant l'absència o el desús de les consideracions sobre el gust, demostra que l'estètica no és de fet una propietat essencial o definitòria de l'art.»

10 I és que després de l'exercici filosòfic que van suposar les manifestacions artístiques del període del paradigma del manifest, tornar a criteris de la intersubjectivitat del gust es fa francament dur per aquells que ens dediquem a l'estudi de l'art o que ens hem cregut certes narratives. No podem negar que la diversitat de criteris amb la que la comunitat especialista s'acosta a l'art és també tan gran que em fa dubtar si existeix alguna altra
15 possibilitat de valoració per a l'art. Potser la nostra feina s'ha d'acostar sense complexos a l'estudi de la *moda de l'art* i els esforços han d'anar en el sentit de comprendre aquesta dispersió. Danto plantejarà, en el mateix sentit que Crowley la possibilitat de continuar la tasca filosòfica inaugurada durant el període modernista davant de la multiplicitat d'opcions que
20 ens ofereix la post-història de l'art i apuntarà a un art dedicat al coneixement. D'això en parlaré en profunditat al capítol següent.

25 No m'agradaria acabar aquest apartat deixant un gust de boca amarg. M'encanta el que fa la Mercedes Pimiento, m'encanta el Palau de Casavells i respecto profundament, encara que no m'interessa gaire, el mercat de l'art. Deixar clar, també, que des de la *Brillo Box* han passat moltes coses molt interessants en aquest món de l'art tant difícil de categoritzar. És però en aquests territoris tant indefinibles, múltiples, dispersos i de vegades antagònics hem gaudit de les controvertides apropiacions de
30 Sherry Levine, dels bodegons amb cadàvers de Joel-Peter Witkin, de les fotografies íntimes de Larry Clark i de Nan Goldin, de les forces invisibles de Takis així com dels els treballs més comercials –o fàcils– sobre el sublim de Kapoor, Eliason o Turrell entre centenars d'altres exemples reeixits. I tot això ha estat –d'alguna manera– gràcies a que no sabem què
35 diantre és l'art.

2.3 Conclusions

40 Vam començar aquest capítol amb l'objectiu d'exposar altres raons per les quals parlem de Recerca Artística. En aquest quart capítol he aprofundit en la cerca de traces de les idees recerca i coneixement –ja que són

les paraules-guia de Recerca Artística– durant la història de l'art des de Giotto fins a l'actualitat. He començat el text remuntant-me als orígens de la modernitat i he senyalat que durant el Renaixement es produeix un canvi en la concepció de l'artesà que passa del rang d'artesà a un altre que anomenem artista. En aquest nou estatus ja no només es tracta d'aprendre del mestre i repetir el que s'ha après, sinó que l'artista es converteix en un cercador: té un nou objectiu i desenvolupa estratègies per assolir-lo. Aquest canvi, possiblement es va iniciar amb Giotto di Bondone. Si durant el període anterior la representació estava vinculada quasi sempre a una representació mítica del món, a partir del renaixement la representació quedarà estretament dirigida cap a els modes de veure de l'ésser humà gràcies de l'invent de la perspectiva, entre d'altres. En aquesta cerca de naturalitat, l'artista comença a realitzar procediments per aconseguir fer allò que no encara no s'ha fet, cosa que podem entendre com a tasques de recerca. En aquest moment he situat en Cenini el problema de validació de la imatge en front del text. Pel que fa la idea de coneixement, veiem que DaVinci, mitjança el dibuix planteja una relació entre els modes de conèixer i la representació, ja que és per mitjà de la pràctica artística que DaVinci comprèn millor el món.

05

10

15

20

A continuació he basat el meu text en explorar les idees del filòsof Arthur Danto. El seu relat m'ha permès entendre les idees directrius que han guiat el pensament artístic des de l'inici del renaixement fins ara. He explicat la idea de paradigma i he explicat els tres paradigmes de Danto i el moment del canvi o *shift paradigm*. L'autor explicita que durant el renaixement la pràctica artística es va desenvolupar sota un paradigma mimètic, que amb l'aparició del post impressionisme –que podem considerar com el *Shift paradigm*– hi ha un canvi de paradigma fins l'any 1964 i que estarà guiat pels diferents manifest de l'art. És el que Danto anomena paradigma del manifest, de la ideologia o modernista. A partir de 1964, amb l'aparició de la 'Brillo Box' de Warhol –un altre *shift paradigm*– entràrem en el paradigma post-històric, en el qual qualsevol cosa o acció, sota les circumstàncies adequades, podrà ésser considerat art. En aquest moment del text, les meves aportacions han estat destinades a matisar o ampliar el discurs de Danto. Per seguir un ordre cronològic, en primer lloc he definit un paradigma anterior al Renaixement –en el qual l'art es regia, bàsicament, per una intenció mítica i he intentat donar raons per aquest canvi. No he definit cap *Shift paradigma*, ja que considero que l'art s'entén millor quan establim el canvi en períodes finestra. He continuat la tesi expressant el meu desacord amb Danto en la situació del post impressionisme com a *Shift paradigma*, entre el paradigma de la mimesi

25

30

35

40

i el del manifest. He proposat per a aquesta situació un període finestra entre les primeres abstraccions de Turner i el manifest futurista, en funció de fins a quin punt volem ser fidels a la paraula manifest. El moment clau que facilitarà el canvi del paradigma mimètic al del manifest, comença
 05 segons jo ho veig l'any 1826 amb l'aparició de la fotografia que substitueix la funció de la pintura «en el fantasma del seu origen» segons Dubois.

El text ha seguit avançant en relació al relat de Danto. He explicat la base d'aquest segon període en el qual l'art es regeix per la idea del manifest
 10 i hem deduït una tendència ontològica durant les avantguardes. Danto ens parla d'una pràctica artística dedicada a la reflexió filosòfica sobre l'art a través de la pràctica artística. He volgut matisar, de nou, el *Shift paradigm* de Danto amb un període una mica més extens. De fet, he estirat la idea subjacent de lectura sobre la 'Brillo Box' i he exposat que,
 15 per tal de trobar una obra on qualsevol cosa és en si mateixa art i no de forma *indiscernible*, hem d'anar a altres autors, com Balcells o Koons. De nou combrego amb les idees de Danto, tot i que hi afegeixo un matis que crec que és important. En aquest punt del text, s'ha obert una via de
 20 recerca interessant tot i que en part aliena a aquesta tesi; la diferència de comprensió de les peces d'art segons com les entenem per mitjà de les paraules o mitjança universos estètics. El cas observat ha estat el del pop art català. Deixo la porta oberta per tal de que altres recercadores puguin continuar aquest camí, tot i que durant els pròxims anys és un tema que de ben segur exploraré.

Acabada l'explicació del canvi de paradigma de l'art cap a aquest moment post-històric, he intentat entendre i explicar com es regeix l'art des del moment que tot potser art. Per començar, he exposat el relat que ens fa Crowley, perquè ens aboca a pensar que la relació art i coneixement
 30 és una conseqüència lògica l'esdevenir de la història de l'art. Si més no, tal com l'hem escrit i entès a occident. El relat ha estat rellevant en el text, ja que ha aportat més context –la postmodernitat– al canvi de paradigma que proposa Danto. A continuació he reprès de nou el text amb l'autor de Michigan i he afegit dos elements importants a la liquiditat
 35 postmoderna. En primer lloc, he posat de manifest la infinitat d'opcions que ens brinda el moment post històric. En segona instància, he tornat a incidir en el fet de que els *Shift paradigms* en art semblen allargar-se i no ser únics, cosa que en el canvi produït en al moment post històric és més evident, ja que d'alguna manera, els elements descoberts durant
 40 el període anterior quedaran com a eines usables en aquesta etapa de màxima llibertat.

Establertes ja les lògiques del nou període, he fet un *Zoom in* i m'he focalitzat en com és el meu present local o, si més no, com des de la meua localitat es percep la situació actual. Segons el meu entendre, ens trobem en una situació complexa que he descrit a través de l'anàlisi de la situació d'un món de l'art sense funció amb l'ús de dos vectors: el mercat i el gust. Per a fer-ho he exposat un breu relat del mercat anglosaxó, la situació dels artistes a Catalunya i de la galeria Miquel Alzueta. Després de l'anàlisi dels tres casos he arribat a la conclusió que el sistema econòmic i el gust, aquest últim com a fenomen d'intersubjectivitat, són els elements que estan significant quan alguna cosa és considerada com a art.

05

10

Explicada la situació actual, he apuntat la possibilitat que l'art en el moment post-històric exploti les capacitats epistemològiques demostrades durant el paradigma del manifest. Desenvoluparé aquesta possibilitat en el capítol següent.

15

20

25

30

35

40

Capítol 05: Per què parlem de Recerca Artística?

Raó (05)
3 antecedents
de pràctica
artística com a
coneixement

Durant el capítol anterior hem vist que les idees recerca i coneixement havien aparegut al principi de la modernitat. També hem llegit una petita història de les idees que han guiat la pràctica artística des del renaixement fins a l'actualitat basada en el pensament d'Arthur Danto. En aquesta història de les idees directrius, hem vist que el moment actual –qualificat per Danto com a post històric i inaugurat per la 'Brillo Box de Warhol– es caracteritza perquè tot pot ser qualificat com a art en determinades circumstàncies. Hem vist que aquesta situació ens ha abocat a un panorama complex en el qual la definició de l'art ve, tot sovint, donada pel mercat o pel gust, que s'articula a través de la tendència. Aquesta situació es pot entendre com a un cert retrocés si seguim a l'autor de Michigan, de qui també hem llegit que podria ser solucionada si plantejem que l'art pot incidir en el món actual a través de la seva capacitat epistemològica. És a dir, que un art dedicat al coneixement podria resultar una possibilitat funcional per a la situació de l'art actual, tant des del relat post-històric, com des del relat de la postmodernitat. Aquest pensament, a més, estableix una relació amb la part final del capítol 3, on hem llegit que la RA és també una manera de plantejar el coneixement més enllà del text, així com una possibilitat de restablir el lligam entre les cultures científica i humanista.

Ara bé, d'on surt aquesta capacitat epistemològica de l'art? D'entrada el potencial filosòfic de l'art es va desenvolupar, segons Danto, durant el període liderat sota paradigma del manifest. En aquest període podem observar que allò que lidera els moviments d'avantguarda és una possibilitat de definició de l'art. És a dir, que l'art es comporta en cada un dels moviments com un exercici ontològic. Ara bé, en aquest període també descobrim la capacitat epistemològica de l'art en un sentit fort a través de tres moments:

- La curadoria, a partir d'Alfred Barr i que cristal·litzaria en Szeemann
- Els plantejaments de l'art conceptual propers a Kosuth
- L'aparició de l'art d'arxiu.

En conclusió: la capacitat epistemològica de l'art no apareix amb la RA a finals del s. XX, sinó que aquesta capacitat ja havia emergit amb anterioritat. En aquest sentit, és important que no entenguem aquesta història de les idees que han liderat el pensament artístic com una cronologia que ens porta indefectiblement cap a la RA, sinó que les hem d'entendre com una possibilitat donada.

Aquest capítol explica, un escenari complex però coherent en el que la capacitat epistemològica de l'art és resultat d'alguns exercicis duts a ter-

me durant el període liderat pel paradigma del manifest. La RA, seguint amb aquesta lògica i posada en relació amb la resta de capítols, emergeix fruit d'una conjuntura complexa. D'una banda, veiem com és conseqüència de l'intent de l'economia del coneixement per apropiarse del poder epistemològic de les arts descoberta durant les avantguardes. De l'altra, la RA és també la solidificació emancipadora d'aquesta capacitat i que podem vincular amb Danto i Crowley. En aquest sentit però també la podem vincular amb la superació del coneixement únicament textual i l'acostament de les cultures humanista i científica a la que ens hem referit durant el capítol 3.

05

10

Aquest relat –certament complex– explicaria també perquè hi ha aquesta tendència a referir-se a la RA com una pràctica ja practicada. I és que tal i com he anat repertint el que entenem com a Recerca Artística apareix de forma fragmentaria amb anterioritat. En aquest capítol em centraré en explicar la capacitat epistemològica de l'art.

15

5.1 L'art després de la fi de l'art: una proposta d'acostament a la filosofia, guspises de Recerca Artística

20

Després d'haver descrit en el capítol anterior la situació en la qual ens trobem en el moment post-històric, m'agradaria continuar exposant una de les possibilitats que el mateix Danto ens proposa amb aquest canvi de paradigma: que l'art esdevingui una proposta filosòfica. Per tal d'explicar l'afirmació, començaré de nou el relat descrivint els seus límits. Què passa quan no podem distingir un objecte qualsevol d'una obra d'art? Si tot pot ser art i l'artista pot utilitzar qualsevol medi, què és el que no és art? Danto:

25

30

«Que tot és possible significa que no hi ha construccions a priori sobre com ha de manifestar una obra d'art, per la qual cosa tot el que sigui visible pot ser una obra visual. Això només és part del que realment implica viure al final de la història de l'art. Significa en particular que per als artistes és absolutament possible apropiarse de les formes de l'art del passat, i usar per als seus propis fins expressius pintures de les caveres, retaules, retrats barrocs, paisatges cubistes, paisatges xinesos en estil Sun o el que sigui. Què és llavors el que no és possible? No és possible relacionar aquestes obres de la mateixa manera que obres fetes sota les formes de vida en què van tenir un paper originari: no som homes de les caveres, medievals devots,

35

40

nobles barrocs, bohemis parisencs a les fronteres d'un nou estil ni literats xinesos. [...] que no tot és possible significa que encara hem de vincular-les i que la manera en què relacionem aquestes formes és part del que ens defineix el nostre període (Danto, 1999: 270)»

05

En aquest amalgama en la qual estariem buscant una possible funció de l'art post-històric, Danto descriu un interessant paral·lelisme entre el canvi que va suposar la filosofia tradicional en relació a la filosofia analítica i el canvi que va suposar passar de la ideologia al post-historicisme en art. La seva proposta es basa en què l'art tingui, en el període post històric, una voluntat de servei:

10

«La filosofia analítica va sentir que la filosofia tradicional havia arribat a la seva fi, per haver-se format un concepte radicalment erroni sobre les possibilitats de la cognició. És difícil dir què havia de fer d'ara endavant la filosofia després de la fi però presumiblement una cosa útil al servei de la humanitat. Com he argumentat, l'art pop va significar la fi de l'art i el que els artistes havien de fer després de la fi de l'art és també difícil de dir, però almenys una possibilitat perquè també l'art es pogués posar al servei directe de la humanitat. Totes dues cares de la cultura eren llibertàries —Wittgenstein va parlar de com mostrar a la mosca la sortida de l'ampolla—. Era assumpte de les mosques decidir a on anar i què fer, mentrestant mantinguem en el futur les mosques lluny de les ampolles. (Danto, 1999:186)»

15

20

25

En base a aquesta voluntat de servei, Danto de nou posa èmfasi en una idea troncal, i és que en la descoberta d'ell mateix, l'art descobreix el seu potencial filosòfic.

30

«Més que un trànsit interromput, l'art, històricament pensat, havia aconseguit el final de la línia perquè s'havia mogut cap a un pla diferent de la consciència. Aquest seria el de la filosofia, el qual, a causa de la seva naturalesa cognitiva, admet un relat de desenvolupament progressiu que convergeix idealment, en una definició filosòficament adequada de l'art. No obstant això, en l'àmbit de la pràctica artística, ja no era un imperatiu històric estendre les vies cap a l'estèticament desconegut» (Danto, 1999:192)

35

En el mateix sentit ens revela el poder recercador de l'art:

40

«En termes filosòfics la diferència entre un institucionalista com Dickie i jo no radica en el fet que jo fos un essencialista i ell no sinó

en què consideri que les decisions del món de l'art en construir l'obra com a tal requereixen d'una mena de raons per a no ser mers fets de la voluntat arbitrària. I en veritat penso que atorgar-li l'estatus d'art a lluentor box i urinari va ser més un descobriment que una declaració.» (Danto, 1999:266)

05

A l'hora que ens descriu la situació post històrica amb una referència a Hegel:

«Ara bé Hegel va dir, i tenia raó, que l'art ens convida a la contemplació reflexiva específicament sobre la seva pròpia naturalesa ja sigui aquesta contemplació en la forma de l'art en un paper acte referencial i exemplar o en la forma de la filosofia real. Els artistes de finals dels anys 60 i dels anys 70 van sentir que havent aconseguit aquest punt era temps de tornar no estils esgotats sinó a –la veritat i la vida genuïnes–. D'aquesta manera les historietes es van tornar un mitjà útil per a Colescott i un híbrid de gràfics sofisticats i poesia va ser el mitjà per a Jenny Holzer; Cindy Sherman va trobar en el treball fotogràfic un conjunt d'associacions tan ric en les seves funcions –a través dels Fotogrames de films– que serveixen de suport per a formular les preguntes més profundes sobre el que significa ser una dona als Estats Units a la fi del segle 20. Res d'això té relació amb el deconstructivisme. Més aviat té a veure amb el pluralisme estructural que marca la fi de l'art –una Babel de converses artístiques no convergents.» (Danto, 1999:208)

10

15

20

25

Així arribem a un paràgraf que per mi resultarà revelador, quan Danto vincula la producció artística amb la filosofia:

«Els experts realment van ser experts de la mateixa manera en què els astrònoms són experts en opinar que alguna cosa és una estrella. Per a ells aquestes obres tenien sentit mentre que els faltava a les seves indiscernibles contrapartides. Es tractava d'obres fetes simplement per a acabar amb l'art ja que en termes de presentació sensitiva es podia dir poc d'elles i tenien tal grau del que Hegel va denominar judici com per a permetre la meva afirmació temerària que l'art està molt prop de convertir-se en filosofia.» (Danto, 1999:266)

30

35

Si bé és cert que també hem trobat la següent cita que podria resultar contradictòria:

40

«El període post-històric està marcat per la separació dels camins entre la filosofia i l'art» (Danto, 1999:81)

05 Per context amb la totalitat del text, entenc que en aquest últim paràgraf, es refereix a què, en el moment post històric l'art abandona l'exercici filosòfic de definir-se, i no a què l'art no pot fer filosofia. L'art en l'art post històric hauria o podria, segons entenc, utilitzar tot aquella artilleria ontològica per fer múltiples funcions, una de les quals seria, seguint a Danto, la d'acostar-se a la filosofia amb una voluntat de servei. I aquest és el punt en el que la proposta de Danto s'alinea amb l'eix d'aquesta tesi. La Recerca Artística entesa com a generació de coneixement –jo afegeixo aquí *a través de l'art*⁶⁴– és precisament la solidificació d'un pensament en el que l'art s'acosta a la filosofia amb aquesta *voluntat de servei*. La sincronia entre RA i filosofia en aquest context per mi és clara: què fa la filosofia? La filosofia cerca –a través del llenguatge– comprendre coses del món mentre que la RA o fa amb els recursos de l'art. En aquest sentit la RA enllaçaria amb altres paràgrafs de Danto en els quals es fa referència explícita a la idea de coneixement:

20 «Per descomptat es necessita posseir uns certs coneixements per a viure aquestes experiències i es tracta de la mena de coneixement que ha de ser transmès a la gent per a tenir aquestes experiències. Es tracta d'un coneixement d'ordre totalment diferent del de l'apreciació de l'art tal com la transmeten els docents els historiadors de l'art o el currículum de l'educació artística. Té poc a veure amb aprendre a pintar o esculpir. Les experiències pertanyen a la filosofia i a la religió que són els vehicles a través dels quin és el sentit de la vida es transmet a la gent en la seva dimensió humana.» (Danto, 1999:257)

30 La idea de coneixement i de la seva relació amb l'art és profundament complexa. N'he parlat amb anterioritat, de manera que he establert un petit marc i ho faré de nou a l'últim capítol. El que per mi és interessant ara mateix, repeteixo, és aquest final del pensament de Danto. El plantejament que l'art tendeix a la filosofia sota una voluntat de servei resulta troncal en el meu pensament, que l'art se situí en un àmbit proper a la filosofia, el vincularia directament amb la producció de coneixement i

40 64 Al següent capítol entraré a fons amb aquesta idea. Arar per ara prefereixo deixar-ho com un camí obert.

amb la idea de recerca, com a activitat destinada a la generació d'aquest coneixement. Si l'art va demostrar, durant el període del manifest, la seva capacitat per fer filosofia, en el sentit de pensar les coses sobre ell mateix a través d'objectes que transcendien les paraules, potser també té la capacitat de pensar coses de fora el món de l'art. A Danto (1999: 61) també hi trobem «Crec que la fi de l'art és l'accés a la consciència de la veritable natura de l'art. Aquest pensament es enterament Hegelià», basant-se en el text de Hegel (1989⁶⁵) “Lecciones de estética”, on podem llegir:

« Amb això, també ha perdut per a nosaltres l'autèntica veritat i vitalitat. Si abans afirmava la seva necessitat en la realitat i ocupava el lloc suprem d'aquesta, ara s'ha desplaçat més aviat a la nostra *representació*. El que ara desperta en nosaltres l'obra d'art és el gaudi immediat i alhora el nostre judici, per quant correm a estudiar el contingut, els mitjans de representació de l'obra d'art i l'adequació o inadequació entre aquests dos pols. Per això, l'art com a ciència és més necessari en el nostre temps que quan l'art com a tal produïa ja una satisfacció plena. L'art ens convida a la contemplació reflexiva, però no amb la finalitat de produir novament art, sinó per a conèixer científicament el que és l'art.»

Aquesta cita, d'alguna manera, reforça la idea que dins l'amalgama post històrica en la qual l'art pot ser qualsevol cosa, existeix una possibilitat, per lògica històrica, que col·loca l'art en una situació favorable per ajudar a fer comprensible el món. La idea d'art i coneixement encaixa també perfectament, com he apuntat, amb la idea de Crowley que argumenta que l'artista és el pensador necessari capaç de generar crítica i reflexió que permetin nomenar i incidir sobre els nous temps. Quan els mitjans d'informació i opinió, argumenta Crowley, són incapaços d'oferir les alternatives necessàries, l'art és qui pot posar el focus en les coses del món que urgeixen d'una revisió. Així, mentre que l'artista actual es pot entendre a si mateixa com un estudiant de la realitat del món, l'art entès en aquest sentit no és només una expressió, sinó que esdevé pensament i agent de transformació cultural i de percepció crítica. Si l'art és capaç de desafiar etiquetes i categories és doncs perquè utilitza el coneixement com una eina que assenyalava i que compleix la funció no de mostrar alguna cosa coneguda sinó d'enfrontar-nos al que ni tan sols és conegut.

Així l'art ens permet establir estratègies per conèixer el mon. Com podem comprovar aquestes explicacions de Crowley tenen relació directa amb el que entenem per RA.

05 5.2 La Recerca artística: tres antecedents

Exposat tot el context anterior he realitzat un escaneig de la modernitat cercant quins indicis podem trobar al voltant de la idea art i coneixement. Cal que tinguem en compte a què em refereixo quan parlo de la idea de coneixement. De Danto deduïm que totes les propostes filosòfiques vinculades al paradigma del manifest versen sobre una ontologia de l'art i, en aquest sentit, certament les podem entendre com a propostes de coneixement. A diferència d'aquestes, durant les següents pàgines em referiré a una idea de coneixement que ens ajuda o bé a comprendre el mon a part de de l'art o bé versen sobre com coneixem o generem el coneixement. En aquest sentit, la definició potser més senzilla i propera al meu pensament, està extreta de Casacuberta (2014b) que diu que el coneixement es pot entendre com aquella informació ordenada que ens ajuda a definir, explicar o preveure un fenomen. A continuació descriuré les tres tendències o maneres de fer art que, d'una manera o altra, han possibilitat que parlem de la capacitat de generar coneixement de l'art i que podríem entendre com els embrions de la RA.

Em refereixo a la creació de la curadoria contemporània, a l'art conceptual i a l'art d'arxiu. Amb la presentació d'aquesta tríada, apareix de nou aquesta idea de períodes finestra a la que m'he anat referint durant el capítol anterior. I és que a l'igual que durant els canvis del paradigma hem observat que el que podem descriure és una mena de transició que eclosiona això sí, en peces o moviments puntuals. La Recerca Artística és, en alguna forma, una tendència de l'art de dirigir-se cap al coneixement. I aquesta direcció passa molt possiblement durant tota la modernitat amb aquell inici que em marcat al renaixement i fruit de la pòpia reflexió ontològica la qual l'art es veu sotmès. El que m'agradaria indagar a les següents línies és subratllar els episodis on aquest binomi *art-coneixement* sembla ser més fort.

La curadoria i el museu

Per començar em referiré a la curadoria i al museu. L'art, la institució museística i el coneixement tenen relació des del principi de la seva creació. Danto (1999) ja afirma que al museu hi anem a cercar coneixement, cosa

que d'alguna manera pronostica una relació amb el que estic proposant. Que l'art, en la era post històrica, s'embranchi en la construcció de coneixement té un dels possibles antecedents en la curadoria moderna. I aquesta és conseqüència directa de la creació del museu modern. Tenim espais documentats des de l'antiguitat amb funcions que assimilem al que entenem per museu, la seva història té una diversitat de branques de les quals no és ara el moment de parlar-ne, però que es poden entendre com a un espai dedicat bàsicament a mostrar *coses* (exhibició) que resulten d'interès i que tot sovint necessiten o susciten d'un estudi per ser compreses (generació de coneixement). A grans trets, entenem un museu d'art actual com una idea que sorgeix conseqüència d'una banda de la concreció de la natura curiosa i acumuladora de la humanitat, així com de l'evolució dels salons de les belles arts com a espais d'exhibició de la obra d'art. En aquest sentit, els objectius del museu actual es poden resumir en (Poveda, 2018):

- a) Funció conservadora de tots els objectes i jaciments que testimonien l'evolució humana.
- b) Funció investigadora.
- c) Funció educativa i estètica en tots els homes sense cap discriminació per edat, formació o estatus social contribuïnt a la formació de l'individu.
- d) Funció contemplativa, de delit i entreteniment, a nivell individual o col·lectiu.
- e) Funció de salvaguarda de l'entorn i del patrimoni natural.

Totes aquestes funcions de fet es poden resumir en totes les relacions entre els actes de guardar, estudiar i exhibir. Posades les bases per parlar del museu, proposo ara que ens fixem en la figura del curador i per això és interessant situar-nos a mitjans s. XX. Es tracta d'un moment el qual el museu és ja una part més de l'engranatge social amb diversos tipus de voluntats. És dins d'aquesta estructura que apareix la figura del conservador, és a dir el garant de mantenir en bon estat allò que el museu guarda⁶⁶ (Ulrich, 2015). Aquesta figura havia estat històricament l'encarregada també de la tasca de mostrar. És al MOMA, als anys 30 del s. XX que Alfred Barr s'adona de la capacitat de creació de significat que té el museu: en la tria i ordenació de les peces –sigui quin sigui el seu origen– hi ha

66 El més probable és que aquesta figura existís de molt abans, amb aquesta o amb algun altre nomenclatura, per tal d'organitzar col·leccions privades.

exhibició i mostra i en conseqüència també narrativa, opinió i tesi⁶⁷. En altres paraules en relació a Barr:

05 «Les seves exposicions innovadores i poc convencionals van ampliar la definició d'art, així com la missió d'un museu del segle XX, convertint-lo en un fòrum per al diàleg cultural i, sovint, la controvèrsia. (delhipages.live, 2020)».

10 L'exposició esdevé, des d'aquest moment, una proposta per al coneixement que pot tenir tant una funció transmissora com generadora. M'interessa, en aquest punt, que posem el focus en que el fet expositiu tingui capacitats narratives –per dir-ho d'alguna manera– ja que canvia el panorama de l'art d'una forma radical. D'una banda, fruit de les idees de Barr, apareixerà la figura del curador com el coneixem avui en dia encarnada en Harald Szeeman. El curador esdevindrà, des d'aquell moment, una figura controvertida que brindarà a les teòriques de l'art l'oportunitat de transcendir el seu tradicional vehicle de generació i transmissió de coneixement: el text. Esdevenint l'exposició un fructífer camp per a la generació de tesi i pensament i en el qual l'espai, el text i la obra d'art presentaran en la seva interrelació una nova forma de conèixer. D'altra banda, les propostes de Barr i Szeeman marcaran també tant el desenvolupament de què significa fer art, com la consciència a l'hora d'exhibir la obra per part de les pròpies artistes, les quals abandonaran gradualment la idea d'obra autònoma i entendran que la seva presentació a l'espai és part del seu significat. En definitiva, entendre les capacitats de generació de coneixement que aporta la curadoria és, al meu entendre, un dels moments que ens portaran a comprendre la RA artística tal i com ho fem avui en dia.

30 *L'art conceptual*

El segon aspecte a destacar, en aquest breu acostament a moments anteriors a l'aparició de la RA i en els que observem que les idees coneixement i art tenen una vinculació forta, és l'art conceptual. Martínez Muñoz (2022b) comença la seva explicació de l'art conceptual explicant que l'any 1968 Lucy Lippard i John Chandler van publicar un article titulat 'La desmaterialització de l'art' a la revista 'Art International', on

40 67 Dades extretes de converses informals amb Frederic Montornès, un dels curadors amb més trajectòria i talent del panorama nacional.

es confirmava la consolidació d'una nova definició d'allò que anomenem l'artístic que posava l'accent en la valoració de la idea per sobre del propi objecte. Dins de la mateixa línia temporal, l'any 1969, un any més tard de la publicació de Lippard i Chandler, Kosuth escrivia el famós assaig 'L'art després de la filosofia'. Text en el qual reduïa l'obra d'art a:

05

«La simple repetició objecte ideal d'una idea preexistent i per tant pura redundància una cosa de la qual es podia prescindir perquè no afegia res a l'expansió lingüística de la idea.» Martínez Muñoz (2022b).

10

L'encarregat de donar el recolzament per a la definitiva consolidació d'això que es va anomenat *art conceptual*, va ser de nou Harald Szeemann en el marc de la cinquena *Documenta* de Kassel al 1972. El certamen, en paraules de Martínez Muñoz (2022), va suposar el reconeixement social de què la dimensió artística no resideix en l'objecte mateix, sinó en la idea que el sustenta. Aquests postulats es plantegen tot sovint com una reacció contra el formalisme, el mercat de l'art i el concepte mitificat de l'artista. En aquest sentit, podem contextualitzar l'art conceptual dins de la cerca utòpica que va guiar els joves artistes durant els anys 70. L'art conceptual, segons Martínez Muñoz (2022b), va néixer com un corol·lari d'una abstracció auto-reflexiva, present ja a tota l'avantguarda i que tenia com a pioners Duchamp, Klein i Manzoni en la tasca de destrucció dels valors perceptius de l'art i la seva substitució per valors mentals.

15

20

25

«L'esgotament de la renovació de l'art basada en la recerca formalista havia promogut la cerca de l'especificitat artística fos de la seva materialitat com a manifestació del pensament la confluència entre aquesta nova orientació i l'agudització de la ciència de la consciència de l'art com a forma de coneixement va portar a la creença que es podia substituir l'objecte artístic per la idea que li dona vida. La matèria no és més que una possibilitat de la forma.» (Martínez Muñoz, 2022b:102-103)

30

35

La situació és que normalment estudiem la reacció conceptual com una ontologia més de les arts. Segons Martínez Muñoz (2001b), la nova forma d'entendre l'art s'havia anat gestant durant l'última dècada, fet que ens ajuda a entendre certes progressions més que moments clau, però, si seguim el relat de Danto, potser podem deduir que l'art conceptual és, de fet, el primer assaig conscient de la capacitat de l'art per parlar filosòfica-

40

ment del mon. I d'aquí de nou la idea dels orígens de la RA. A Martínez Muñoz (2001b) hi corroborem la idea de la investigació:

«Convertida a l'hora d'art en proposició analítica, el procés de creació en mètode d'anàlisi i l'artista en investigador, aquest recorrerà a la sociologia, la psicologia de la percepció i del comportament, la ciència de la informació i la comunicació, la semiòtica i quant li serveixi per a explorar la naturalesa de l'art des de la seva condició lingüística.»

Llegint aquest paràgraf, localitzem una idea crucial i és que l'artista esdevé investigador i, com a tal, generador o, si més no, facilitador de coneixement⁶⁸. Si més no, si apliquem la relació que apunta Klein (2010) pel que fa a investigació i coneixement i en la qual ens diu que recercar és, senzillament, voler saber allò que no és sabut, *encara*. M'agradaria en aquest punt subratllar que si fa unes línies m'he referit a la curadoria com una possibilitat per a transcendir la superdominància del text, en aquest paràgraf de Martínez Muñoz hi observem com l'art s'acosta al text, enriquint el seu camp d'acció. Si anem més enllà ens apareix la pregunta de què diferència l'art que utilitza text de la poesia, o de la poesia visual. La problemàtica és extensa i de nou la deixo oberta com a futura investigació. Però continuem on érem, el gir o canvi de mirada de l'art conceptual cap al llenguatge ens proposa, de fet una experiència mental al voltant de la relació del llenguatge amb el mon. És a dir, que l'art es focalitza en la comprensió del mon. Per tal d'il·lustrar aquestes darreres paraules, vull aprofundir en algunes de les peces de Kosuth. Abans, però, vull posar de manifest aquesta idea més global que tenim de la seva obra i que Martínez Muñoz (2002b) explica tant i tant bé:

«En el text 'L'art després de la filosofia' Kosuth defineix les obres d'art com a proposicions analítiques: és a dir, en el seu context –com a art– no informen sobre cap fet. Una obra d'art és una tautologia en tant és la presentació de la intenció de l'artista (...). la idea de l'art i l'art són una mateixa cosa.»

L'obra de Kosuth és extensa i sempre vinculada a l'art conceptual. Però crec que cal distingir entre dos grups. Mentre que les peces 'Titled (Art as

68 Soc conscient de la complexitat del problema. Tractaré el tema al capítol 8.

Idea as Idea) The Word ‘Definition’ de 1966-68, ‘One and eight’ de 1965–1965, ‘Four colors four words’ de 1966 o ‘Five Fives (for Donald Judd)’ de 1965 operen en el sentit tautològic que expressa la citació de Muñoz, la coneguda ‘One and Three chairs’ en la meua opinió planteja una altra qüestió. *One and three* és una col·lecció que amalgama de manera repetida la mateixa idea ‘One and Three chairs’, així també ‘One and Three lamps’, ‘One and Three coats’ o ‘One and Three tables’. La peça bàsicament en totes les versions és una instal·lació: sobre una paret llisa blanca hi veiem un objecte real (cadira, làmpada, taula o el que sigui), la fotografia, a la mateixa mida de l’objecte en qüestió, i la seva definició impresa i enganxada a la paret. Les peces plantegen dos aspectes importants. D’una banda, que la peça s’hagi repetit amb una cadira, una taula o un abric és ja en si mateix un *statment*. La forma de la peça canvia considerablement en cada una de les versions, mentre que la idea es manté intacta. Tant se val si parlem d’una cadira o d’una taula o un abric. La idea és la mateixa. D’alguna manera aquest fet és la proclamació que la forma i la idea poden anar totalment separades, tant, que la forma ja no és important. L’altre aspecte pel qual destaco la sèrie ‘One and three [...]’ i és que la peça es pot entendre com un dispositiu estètic per a la comprensió del mon. La peça ens fa pensar sobre què són les coses en relació amb les imatges i el llenguatge. En aquest sentit la obra planteja qüestions complexes com la relació entre el cas particular i la generalització, la relació entre la realitat, el text i les imatge o la veritat. La peça, a més, no resol l’enigma *sinó que* l’exposa amb contundent senzillesa i el deixa allà, esperant que l’espectador assumeixi la paradoxa.

D’alguna manera, aquest plantejament encaixa perfectament quan, 50 anys després, la Recerca Artística ens planteja la relació entre l’art i el coneixement. L’art conceptual –o si més no aquesta peça de Kosuth– és un preludi de la capacitat de l’art per –com a mínim, tal i com explica Vilar (2015) – *distorbar*⁶⁹ el coneixement. Per tant, la RA entesa com aquesta voluntat de producció de coneixement, no pot tenir una raó només administrativa, vinculada al procés de Bolonya, o econòmica, vinculada a l’economia del coneixement, sinó que ja hi havia un substrat anterior que d’alguna manera apuntava a la possibilitat que les arts visuals es dediquessin al coneixement.

I és que ‘One and three [...]’ és en la meua opinió una de les grans peces de la història de l’art del s. XX, a l’alçada de ‘Les damiselles de Avinyó’,

‘Quadrat negre sobre fons blanc’, ‘la Fontaine’ o la ‘Brillo Box’. L’obra planteja una experiència que utilitza allò que és estètic com a mode per conèixer, però que és capaç de trencar absolutament amb la importància de la forma. ‘One and three [...]’ es pot realitzar amb infinites formalitzacions i sempre significarà el mateix. És una peça 100% conceptual. Per definir una peça conceptual 100% utilitzo el següent esquema: si la peça es pot explicar verbalment i el seu significat no canvia és que estem davant d’una peça en la que la forma no hi intervé i per tant conceptual en la seva totalitat. Exemples d’obres d’aquest tipus poden ser ‘Paradox of Praxys’, de Francis Alÿs, o ‘Nòmines’. El meu espai productiu / econòmic, 1973-2009’, de Francesc Abad. En canvi no puc explicar ‘el Guernica’ de Picasso, ‘La Balada de la sexualitat’ de Nan Goldin o el ‘David’ de Miquel Àngel sense que es perdi el seu significat. Però és que peces conceptuals, com per exemple ‘Untitled’ (Blue Placebo), de González-Torres (2021), tot i que parteixen d’un gest conceptual molt fort, la seva materialització és part també del significat. A ‘Untitled’ (Blue Placebo) no és només la idea d’un mar de caramels blaus que el públic es va emportant i que la institució va reposant, sinó que la il·luminació, l’efecte del plàstic blau dels embolcalls i el sabor a farigola són experiències troncats en el sentit de la peça. Així doncs, amb això vull mostrar l’aparició de la capacitat epistemològica de l’art molt abans de que comencéssim a parlar de RA, així com que parlar d’art conceptual en un sentit estricte no és tant senzill com podria semblar sobre el paper. Una altra forma d’entendre a què em refereixo, és utilitzar la saturació relativa (Goodman, 1976). La característica és un dels símptomes que Goodman utilitza per descriure allò que és estètic. La saturació relativa fa referència a la relació entre el significat i la forma. Així doncs, l’exemple de Goodman és la línia que descriu el contorn del mont Fuji d’Hokusai en comparació a la mateixa línia en un gràfic estadístic. En el primer exemple, qualsevol petita variació en la línia alterarà tot el sentit de la peça, mentre que en la mesura estadística podem variar la forma de la gràfica (per exemple, fent un canvi d’escala en l’eix d’abscises) i que el sentit es mantingui al 100%. Una peça d’art com la d’Hokusai té, per tant, una saturació relativa molt alta mentre que en el gràfic estadístic és molt baixa. Sorprenentment, l’art conceptual pur hauria de presentar una saturació relativa molt baixa, i seguiria sent una obra d’art. Aquesta tesi m’obre una altra via de continuïtat vinculada en la discussió d’on queda l’estètica en l’art conceptual.

Per acabar l’apartat, voldria senyalar un fet interessant en relació a aquest art. A l’exposició de la col·lecció Tous –dedicada exclusivament a l’art conceptual– que es va fer al MACBA entre el 14 de maig de 2021 i el 6 de juny de 2022, hi trobem la peça ‘Supermercat’ d’Eugènia Balcells. La

peça de Balsells opera exactament com la ‘Brillo box’ de Warhol: exposa elements extrets del mercat i col·locats en bosses. Aquesta troballa em fa fer adonar que el gest de Warhol és a l’hora pop i a l’hora conceptual: és pop perquè reivindica que els objectes de gran consum són dignes de l’art, però a l’hora té una baixa saturació relativa i la forma realment no és necessària per a comprendre el sentit de la peça. Curiosament sempre l’estudiem com la peça pop per excel·lència.

05

L’art d’arxiu

Per acabar amb aquesta tríada –que plantejo, recordem, com un preludi a l’aparició de la RA– m’agradaria estendre unes línies sobre l’art d’arxiu. Quan pensem en l’art d’arxiu a moltes de nosaltres ens ve al cap una pràctica artística concreta que segurament ubicarem a la dècada dels anys 90. Possiblement com una continuïtat lògica a l’art conceptual o, potser si anem una mica més enllà, podríem aventurar-nos a comprendre l’art d’arxiu com el resultat dels efectes també de la curadoria. En les afirmacions de Guasch (2011) trobem, en bona mesura, suport a aquesta intuïció:

10

15

“Fins als anys noranta no es detecta un autèntic gir, un impuls o una tendència entre artistes, teòrics i comissaris d’exposicions cap a la consideració de l’obra d’art ‘com arxiu’”

20

Al mateix text hi trobem també les raons d’aquest pensament:

«A partir d’aquí tant a Europa com als Estats Units van començar a ser freqüents en diferents gèneres i formats de recerca dels seminaris als articles de revista, passant per exposicions els plantejaments del grup exemple *art arxivo*. A la seva inclusió en la trobada anual de la College art Association de Chicago titulat ‘following the arxivi turn: photography the Museum and arxivi’, de 2001, que va constatar l’emergent aparició de *formes d’arxiu* en les pràctiques artístiques de la dècada dels anys 90, o l’interès que va despertar en teòrics com al Foster que en el seu article ‘arxivis of Modern art’ va presentar a Michel Foucault com el responsable de la introducció de la noció d’arxiu en la reflexió filosòfica contemporània.» (Guasch, 2011)

25

30

35

I és que Guasch inicia el seu estudi amb la intenció d’estudiar l’art d’arxiu als 90, però s’adona –com sol passar en les recerques serioses– que té més interès la cartografia i la genealogia de la relació entre l’art i l’arxiu durant tot el s. XX. En aquest sentit –el relat de Guasch ho mostra amb un

40

rigor inqüestionable–, les pràctiques artístiques al voltant de l'arxiu daten de fet de molt abans i tenen una llarga continuïtat en el temps. Aquest canvi en el plantejament de Guasch és d'importància per a aquesta tesi ja que situa, de nou, les llavors de la RA molt abans tant del relat institucio-
 05 onal, com dels anys 90 on la meua intuïció situava l'art d'arxiu com un dels pares de la RA. Seguint el relat històric, ens adonem que l'art d'arxiu té els seus orígens en l'art d'avantguarda, que Guasch explica a través diferents etapes i diferents autors. Una pràctica –la de fer el relat històric a través del llistat de casos explícits– que ja hem vist altres vegades en
 10 aquesta autora i amb la qual combreguem totalment.

A la primera etapa *El protoarchivo en las prácticas literarias historiográficas y artísticas 1920-1939* Guasch (2011) situa a W. Benjamin com el pare teòric de com l'art i les formes d'arxiu començaran a hibridar-se. Els
 15 noms que segueixen: Aby Warburg, Eugene Atget, August Sander, Hanna Höch, Carl Blossfeld, Vladimir Malèvitx i Marcel Duchamp. Per poc que coneguem la obra dels autors citats, ens adonem amb certa rapidesa i sorpresa de la notable activitat arxivística que presentaven. Des de la més coneguda col·lecció de Warburg passant per la ja no tant coneguda història de la fotografia⁷⁰, en particular de la nova objectivitat alemanya i acabant potser amb els panells de Malèvitx i amb Duchamp. Si bé és cert que d'aquest últim coneixem abastament la seva obra inclosa la 'Boîte-en-analyse' o simplement *Valise* (1935-1941), no ens havíem adonat, potser, en la seva vessant d'arxiu. Dins d'aquest grup, voldria destacar Warburg i
 20 Malèvitx en el seu intent de conèixer més enllà del text, així com el de Benjamin en la seva expansió de les categories del conèixer.

La segona etapa, ara vinculada a la dècada dels 60 i 70 del segle passat i en estreta relació amb l'art conceptual, incorpora dos capítols de l'estudi *El archivo la memoria y lo conceptual 1960-1989* i *El archivo la fotografía y las acumulaciones 1969-1989*. Segons Guasch –i a grans trets–, es pot definir aquest moment per la trajectòria dels noms següents noms, (encapçalats pel teòric francès Michel Foucault): Bernd i Hilla Becher, Gerhard Richter, Christian Boltanski, Annette Messager, Robert Morris, Hanne Darboven,
 30 On Kawara, Stanley Brouwn a la primera part i per John Baldessari, Douglas Huebler, Ed Ruscha, Hans-Peter Feldman, Andy Warhol i Dieter Roth.

70 És destacable adonar-nos del desconeixement que es té en el món de l'art de la pràctica fotogràfica, quan és evident que dins la història de l'art hi ha la història de la fotografia.

Arribada la dècada dels 90 i fins el 2010, data de publicació del llibre *Arte y Archivo 1920-2010*, Guasch explica una tercera etapa de nou en dos capítols: *Desconstrucción relaciona lidad y redes Tecno culturales 1990-2010* i *El archivo y la desconstrucción de la historia 1989-2010*. En aquesta ocasió, la base teòrica parteix de Derrida i continua en Benjamin Buchloh, Hal Foster, Arjun Appadurai. En aquesta ocasió, l'autora llista també títols d'exposicions directament vinculables a la idea d'arxiu: *Deep Storage. Collecting, Storing and Archiving, Classified materials: Accumulations, Archives, Artists* i *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*. Pel que fa la llista d'artistes trobem Susan Hiller, Ilya Kabakov, Antoni Muntadas, Vera Frenkel, Thomas Demand i Andrea Fraser, així com també Mark Dion, Thomas Ruff, Thomas Struth, Andreas Gursky, Zoe Leonard, Peter Piller, Joachim Smith, Isidoro Valcárcel, Pedro G Romero, Ignasi Aballí, David Bunn, Arnold Dreyblatt, Daniel Garcia Andújar, Montserrat Soto, Ferando Bryce, Rosangela Rennó, The Atlas Group i Francesc Abad. En aquesta llista, hi he trobat a faltar tant a Antoni Miralda (la seva obra i trajectòria i notorietat és inseparable del fet arxivístic), com a Francesc Torres o Pere Jaume. Pel que fa a Torres, m'agradaria destacar 'Caixa entròpica' (2017) i 'Aeronàutica (vol) interior' (2021), i pel que fa a Pere Jaume 'Maniobra', de (2014). Evidentment era impossible en una publicació del 2011 trobar aquestes meravelles, però no volia deixar escapar l'ocasió de donar valor a la tasca que el MNAC presenta, de tant en tant, en relació a actuacions que artistes fan amb el seu arxiu. Aflorant noves maneres de comprendre no només l'art —cauríem aquí en un paradigma encara filosòfic—, sinó també de relacions de nosaltres i el món.

Entrant en un contingut reflexiu, l'art d'arxiu es planteja a priori dues característiques centrals. D'una banda, la construcció de significats a través d'allò —d'aquelles parts, d'aquella informació sigui en el format que sigui— de la història que guardem i connectem. De l'altra, que és conseqüència lògica de la primera, l'art d'arxiu posa en dubte allò que coneixem i en aquest gest posa també en dubte el coneixement. La idea és prou clara: un arxiu s'articula amb dues preguntes centrals: què guardem i com ho classifiquem. Les dues qüestions esdevenen centrals per a la comprensió de l'arxiu en relació a la generació de coneixement. Guasch (2011) però introdueix un element que als neòfits passa desapercebut i que ens explica molt bé la natura de l'arxiu.

«A diferència, per exemple, d'una biblioteca, el modus de l'arxiu no es basa en un ordre semàntic o temàtic sinó en l'anomenat *Prove-*

nienprinzip o “Principi de procedència”, que té el seu origen en les propostes de l'historiador i arxiver Philip Ernst Spieß (...). Aquest principi estipula que els documents d'un arxiu han d'estar disposats en estricta concordança amb l'ordre conforme al qual van ser acumulats en el lloc d'origen o de la seva generació, és a dir, abans de ser transferits a l'arxiu. Aquest principi segons el qual l'origen ha de privilegiar la procedència més enllà del significat, defineix l'arxiu com un lloc neutre que emmagatzema registres i documents que permet als usuaris retornar a les condicions en les quals aquestes van ser creats als mitjans que els van produir als contextos dels quals formaven part i a les tècniques claus per a la seva emergència.»

«A partir d'aquest principi, l'arxiu, a diferència de la col·lecció o conjunt artificial de documents produït amb criteris diferents de l'origen, funciona com un inert repositori en el qual es disposen o emmagatzemen els documents. És només a través de la lectura d'aquests documents (en tot cas fets fragmentaris) com l'historiador té accés i pot reconstruir el passat, entenent que el present i el futur estan continguts en aquest passat.» (Guasch, 2011:16)

El principi de procedència el que està fent és intentar garantir un arxiu neutral. És a dir que una acumulació de dades organitzades segons la procedència es pot entendre com que l'arxiu s'indexa segons la raó per la qual la dada va ser emmagatzemada. Ara bé, i aquí Fontdevila (2015) posa de manifest aquest no és una pràctica del tot afiançada doncs:

«Terry Cook, arxiver i destacat investigador en estudis d'arxivística, ha tractat, en canvi, sobre la resistència que roman en l'àmbit dels arxius desplaçar-se del paradigma positivista. Segons Cook, els arxiviers encara mostren serioses dificultats per reconèixer el seu rol actiu en la conformació de la memòria i la seva complicitat amb els sistemes de poder: “les ciències físiques tradicionals, des de Popper i Kuhn i més encara des del recent atac postmodern, fa temps que han abandonat els clams d'objectivitat, neutralitat, imparcialitat, autonomia i universalitat en què els científics arxiviers –i més encara els usuaris de l'arxiu- s'agafen encara».

És a dir, que tot i els intents que l'arxiu fa sobre ell mateix per mantenir-se neutre davant la construcció de significats cal subratllar que el seu paper és actiu i esbiaixat en relació a la configuració del coneixement. I és que tot i que l'arxiu fos indexat segons totes les categories pensables –cosa

que és evidentment impossible—, la dada recollida ja està, pel simple fet d’haver estat triada, esbiaixada. Quines dades i per què és un element insuperable per a qualsevol configuració d’arxiu. Un problema afegit és, a efectes pràctics, la frontera entre la col·lecció i la biblioteca i el mateix arxiu. A grans trets ens podem fixar en una d’ideal que seria aquell que:

05

[...] L’arxiu es converteix llavors en una estructura descentrada, una multiplicitat de sèries de dades capaces de generar significats sense eludir contradiccions, inconsistències i fins i tot banalitats. (Guasch 2011:45)

10

Així doncs, en l’art d’arxiu les artistes s’enfonsen en les profunditats de l’arxiu per tal de construir significats nous. Cercar, descobrir, col·leccionar, classificar, contraposar, reordenar, ampliar, evidenciar o assimilar seran algunes de les operacions amb les que els artistes treballaran. El context de l’art d’arxiu ha desembocat avui en un atzucac que, segons Fontdevila (2015), es pot explicar com l’aparició d’una:

15

«Tensió bàsica que travessa l’art d’arxiu en l’actualitat. És la que s’estableix entre la possibilitat que l’arxiu s’entengui com un objecte de la representació artística, i que aquesta, al seu torn, es mantingui intacte com a obra d’art i sigui recognoscible com a tal; i la possibilitat que, a través de l’art, es tendixin a realitzar nous arxius: això és, espais des dels que experimentar amb les maneres amb què pensem, ordenem i dissenyem el món, i que aquests es puguin plantejar, així mateix, com a alternativa a la mateixa noció d’obra d’art i els usos estandarditzats d’exposició i museu»

20

25

Aquesta situació té en Fontdevila (2015) una triple raó de ser:

30

«[...] En primer lloc, té a veure amb l’auge d’Internet i les alteracions que la cultura digital ha propiciat tant en relació a l’estatus d’obra d’art com pel que fa a la cultura de la memòria. Internet compareix com un gran arxiu, com un repositori de material en cru que comporta, al seu torn, que l’obra d’art es percebi, tal i com ha apuntat Nicolas Borriaud, com una “manipulació secundària” i basada en maneres de treballar com són “reprocessar, inventariar, samplejar, compartir”. En segon lloc, l’impuls cap a l’arxiu és degut a la continuïtat del desig de qüestionar l’ordre simbòlic que es troba inscrit a la pràctica artística. L’arxiu es prefigura com una possibilitat alternativa a les estratègies de transgressió que temps enrere va utilitzar l’avantguarda,

35

40

basades en una presumpta exterioritat cultural, i permet, en canvi, la intervenció des de l'interior. Es considera, en aquest cas, l'arxiu com una espècie de hardware cultural, un espai submediàtic des del que es regulen les lleis, els codis i les convencions que travessen la societat, la mateixa cultura i que permet l'articulació de sistemes de poder. Intervir en l'arxiu, per tant, comporta un diàleg amb la llei i el poder que estructurin les institucions i la societat en general. En relació amb la concepció de l'arxiu com a espai que irremeiablement remet el poder, un text que ha influït enormement a la comunitat artística és *Arqueologia del saber*, de Michael Foucault (1969).

En tercer lloc, l'auge de l'arxiu es deu al "gir historiogràfic", el qual, al seu torn, també deriva del desplaçament que progressivament han escomès els artistes de la posició d'avantguarda cap a posicions culturals de rereguarda: la possibilitat de la transgressió artística s'hauria vist substituïda en les darreres dècades per un posicionament més analític de les formacions culturals i, en correspondència, l'arxiu es prefigura com un espai amb el qual recuperar informació històrica i fer-la esdevenir en temps present com a presència física, ja sigui com a traça o document. En aquest sentit, amb el text de Jacques Derrida, *Mal de archivo. Una impressió freudiana*, publicat l'any 1995, també ha pres força que "la qüestió de l'arxiu no és una qüestió de passat (...). És una qüestió de futur" i, en contrast amb el discurs memorial imperant, es considera que en l'arxiu, en tant que espai de memòries heterogènies, també es troba el potencial per "imaginar futurs alternatius".

Fontdevila (2015) conclou que de tot plegat podem extreure una tensió fonamental que afecta l'art d'arxiu i que se situa entre la probabilitat que l'arxiu es compregui com un objecte de la representació artística (i per tant estratifiqui el seu valor en aspectes que tendeixin a allò que entenem que és formal) i la possibilitat que l'art possibiliti la realització de nous arxius:

«Això és, espais des dels que experimentar amb les maneres amb què pensem, ordenem i dissenyem el món, i que aquests es puguin plantejar, així mateix, com a alternativa a la mateixa noció d'obra d'art i els usos estandarditzats d'exposició i museu.» (Fontdevila, 2015)

Aquest últim paràgraf de Fontdevila amb la frase «pensem, ordenem i dissenyem el món», sintetitza en la meua opinió el rerefons de tot el que hem anat presentant sobre l'art d'arxiu. I és que treballar l'arxiu en

qualsevol de les seves modalitats té una relació amb el coneixement. En aquest sentit i en el context d'aquest text, l'art d'arxiu podem entendre que esdevé el tercer ancestre de la Recerca Artística. O encara més, podem entendre que d'alguna manera la RA, entesa sempre amb aquesta voluntat de generar coneixement, és la continuïtat de les conseqüències que han tingut en l'art treballar sobre la base de l'arxiu.

És a dir, i ja per acabar, sembla que la capacitat epistemològica de l'art reivindicada al capítol anterior i en aquest, tant per Danto com per Crowley, com a solució funcional de l'art en el moment post-històric, té una base. I és que sembla que en el període del paradigma del manifest, en aquest exercici ontològic, l'art descobreix la seva relació amb el coneixement en un sentit fort. Possiblement només havíem vist aquesta capacitat en períodes anteriors amb l'ús del dibuix quan per exemple quan parlàvem de daVinci. Així la curadoria, l'art conceptual i l'art d'arxiu són pràctiques que sintetitzen la relació art i coneixement. Així quan observem que el capitalisme cognitiu, tant de la mà de l'educació superior com dels propis artistes, absorbeix o pretén absorbir les arts per la seva capacitat de generar coneixement, ho fa perquè les arts ja han demostrat aquesta capacitat. En el mateix sentit, tant el capítol anterior com aquest explicarien aquesta sensació de que la RA no està aportant res sinó que més aviat és una obvietat. Les artistes, les curadores o les historiadores, quan es posen de part d'aquella frase atribuïda -en contextos informals- a Mersch i que diu que *artistic research is just art*, ho fan perquè la relació art i coneixement havia estat proposada amb molta anterioritat. Ara bé, les artistes no van tenir consciència ni de recerca, ni de generació de coneixement fins que va aparèixer el debat de la RA. I és que l'art tot sovint no té una relació forta ni amb l'acte de conèixer, ni amb una indagació sistemàtica per saber. I és art, i està bé.

5.3 Conclusions

Explicada la situació actual, he arribat a una de les parts més significatives del text. Danto ens ha aportat, en aquest cas, que l'art en el moment post-històric tendeix o pot tendir cap a la filosofia sota una voluntat de servei. He entès aquesta afirmació en el sentit que l'art tendeix al coneixement. I és que si la filosofia és pensar per conèixer el món i l'art, si es torna filosòfic, ens ajuda a conèixer el món. Seguint el fil argumental de Danto, podem deduir que, durant el període del manifest, l'art explora les seves capacitats filosòfiques degut a la necessitat ontològica a la que es veu sotmès. En aquest sentit, entenc que l'art descobreix que té la

capacitat de pensar sobre ell mateix a través d'objectes que encarnen la reflexió filosòfica i que transcendeixen les paraules i això el fa diferent de la filosofia o de qualsevol altra branca de les humanitats. En el capítol anterior havíem llegit com Danto i Crowley proposaven que l'art en el període post-històric s'ha de dirigir cap al coneixement. Aquesta direcció li permetria superar la indefinició i in-actuació que suposa que tot és susceptible de ser considerat com a art.

El període post-històric es presenta, en el meu pensament, com una oportunitat per explorar la capacitat de pensar fora de les paraules, o si més no expandint el canal de les paraules i fora del món de l'art. I potser en aquesta proposta trobem el que Danto ha anomenat «la fi de l'art és l'accés a la consciència de la veritable natura de l'art». He dedicat el final del present text a recercar moments de l'art del s. XX en els quals la idea de coneixement es veu compromesa. En la meua opinió, els moments més destacables en relació entre art i coneixement són el museu i la curadoria contemporània, l'art conceptual i l'art d'arxiu.

En relació al museu, he fet una proposta vinculada a la creació de coneixement. A grans trets, he defensat el museu com un espai que, donada la seva naturalesa dual que guarda i exhibeix, ha esdevingut una matriu que ha facilitat que ens plantejem els modes de conèixer. He situat aquest inici en Alfred Barr i amb la continuació que Szeeman fa de la seva proposta. La idea és que, en el moment d'exposar el material que el museu guarda i preserva, el *conservador* –en aquest cas Alfred Barr– s'adona del potencial epistemològic de l'acte de mostrar. Triar i relacionar la informació és, de fet, l'acte que ens porta a la ordenació d'aquesta informació. Aquesta categorització ens permet operar la informació en el sentit que més ens interessi. Si ho fem amb la intenció d'explicació, descripció o previsió sembla prou evident que produïrem coneixement. És a dir, que el museu en el seu procés de tria i d'exhibició, té la capacitat de dir, té la capacitat de proposar. Per tot això he exposat que té sentit pensar la relació existent entre la RA i les pràctiques curadores en tant que inauguren una reflexió al voltant dels modes de conèixer.

El segon moment de la història de l'art que he volgut tractar en la cerca d'aquests antecedents de la RA, és l'art conceptual. He començat amb una petita contextualització que ens ha permès ubicar-nos tant en el moment històric –proper al canvi de paradigma entre el manifest i la post-història– com en les seves bases teòriques. En els escrits de diferents autors, així com en l'anàlisi de certes peces d'art conceptual, ens hem

adonat que hi apareixia la idea d'investigació que l'art conceptual, en el seu intent d'anular la forma, planteja no només com a exercicis de coneixement sobre l'art –tal i com promulgaria Danto–, sinó també sobre la nostra relació amb el mon. En el text m'he referit intensament a la sèrie 'One and Three [...]’ per tal d'exemplificar que l'art conceptual tenia una relació forta amb el coneixement. En l'anàlisi he exposat que la relació de significat entre idea i forma, a l'art conceptual és variable. Per tal de fer aquesta anàlisi, he utilitzat el terme de Goodman *Saturació relativa*, a partir del qual hem arribat a la conclusió que l'art conceptual en un sentit estètic pot presentar –i de fet per definició hauria de– una saturació relativa baixa. En aquest punt del text, s'ha obert una porta per a una futura via d'estudi: caldria preguntar-se què té d'estètic l'art conceptual. En un sentit semblant, ha aparegut un camí paral·lel de treball al voltant de la poesia i l'art conceptual. De manera molt propera hem marcat, també, una altra possible futura via de continuïtat i és que comparant la 'Brillo Box' amb el treball d'Eulàlia Balcells, 'Supermercat', ens hem adonat que la 'Brillo Box' podria ser considerada com art conceptual. Aquest fet em porta a pensar en la via de continuïtat oberta al capítol anterior, on reflexionàvem sobre els universos estètics i les categoritzacions fetes a partir dels textos dels moviments artístics.

05

10

15

20

Vistes les dues primeres propostes d'antecedents de la RA, el text ha seguit amb l'explicació de l'art d'arxiu. Si l'espai museu havia esdevingut un dels meus arguments com a un promulgador de la reflexió al voltant del coneixement, el mateix passa amb l'arxiu. Això ens porta a pensar que qualsevol espai on s'acumuli i es gestioni la informació és, en alguna manera, un bon espai pel cultiu epistemològic. Durant el text he començat explicant l'art d'arxiu i he hagut de fer-me enrere en les meves creences, ja que ha estat seguint a Guasch que m'he adonat de com la pràctica artística, a través de l'arxiu, ha estat present durant gairebé tot el s. XX. Feta de nou una cartografia i una genealogia de l'art d'arxiu, he plantejat la relació entre el coneixement i l'arxiu. Hem vist com els intents de neutralitat arxivística no tenen gaire sentit i, seguint a Fontdevila, hem plantejat la situació actual. Fontdevila contra l'estetització de l'arxiu planteja la creació d'un arxiu que esdevé una eina que ens permeti pensar, ordenar i dissenyar el mon.

25

30

35

Amb tota aquesta informació, aquest capítol ens fa pensar que la RA –en el sentit d'una relació entre l'art i el coneixement– s'havia anat incubant durant tota la modernitat. Així doncs, tant quan vàiem com l'economia del coneixement incorporava les arts com a font productora a través de l'EEES, com quan vàiem com des del mon de l'art ens acostàvem a aquest

40

05 model econòmic basat en el coneixement. El que guiava els dos acostaments era una capacitat epistemològica de les arts desenvolupada durant el període del manifest amb tres moments: la creació de la curadoria moderna, l'art conceptual i l'art d'arxiu. En el mateix sentit, quan Danto diu que l'art en el moment post-històric tendeix la filosofia o quan Crowley defensa un art per al coneixement com a solució funcional d'aquest moment (post-històric), ho fan perquè la capacitat epistemològica de l'art ha estat demostrada amb anterioritat. Aquesta capacitat, podem afegir que és hereva dels experiments ontològics de moltes de les avantguardes.

10 Aquest relat explica també la situació que vaig esmentar a la introducció de la present tesi en la qual veiem que diferents actors se senten interpel·lats davant la idea de la RA. I és que les artistes diuen que per fer art cal fer recerca i que per tant ells fan i sempre han fet RA. Les filòsofes i les historiadors senten que ja fan RA doncs estudien el fenomen art per a la seva explicació i/o descripció. Per acabar les curadores, en la seva pràctica ja fan RA doncs generen coneixement a través de curar exposicions. I la veritat és que a tots els camps descrits sembla que hi hagi la possibilitat d'identificar-se amb la RA. Una part del problema és semàntica però com hem vist hi ha un substrat anterior a la RA que fa que no es percebi com a res nou, i és que la RA estava *en l'aire*.

15

20

25

30

35

40

05

10

15

20

25

30

35

40

Capítol 06: Com pensem la recerca artística?

Revisió crítica
del model *Sobre*,
per a i en

En els capítols anteriors hem construït una genealogia de la RA que ens ha permès transcendir el discurs institucional. En aquest trajecte hem detectat un problema de consens i claredat a l'hora d'abordar la pràctica de la Recerca Artística. En aquest capítol revisarem les propostes de Klein, Hernández-Hernández i Borgdorff, aquest últim en la seva coneguda revisió de Frayling: recerca sobre l'art, recerca per l'art i recerca en o a través de l'art. Aquesta anàlisi ens portarà, al següent capítol, en el qual desenvoluparé una eina de comprensió per a tots els casos de RA.

El capítol parteix d'una revisió de la tríada de Borgdorff, ja que des de de la meva tasca com a professor de TFG enfocat a la Recerca Artística, puc corroborar que, a efectes pràctics, la famosa tríada no és útil en un sentit de discernibilitat. Recordem que el text es refereix únicament a les arts visuals i que tots els exemples que puguin aparèixer en relació a altres camps artístics com la música, la dansa o el teatre ho faran per tal de clarificar el territori de les arts visuals.

6.1 Status questionis

Tal com he apuntat en els capítols anteriors, el terme Recerca Artística presenta una genealogia més enllà de l'explicació més comuna que vincula la seva aparició a la inclusió dels estudis en art i vinculats a la universitat. Hem vist que hi ha raons per pensar que la inclusió a la universitat de les professions vinculades a l'art té molt possiblement un rerefons econòmic vinculat a una idea d'Europa. Hem vist que també hi ha motius per pensar que la Recerca Artística, entesa com un espai on la pràctica artística es posa al servei de la construcció de coneixement, té antecedents històrics de gran transcendència. Aquestes raons, però, en alguna manera tenen dues cares: en un sentit positiu, els antecedents mostren la capacitat de l'art per pensar el món d'una forma diferent a com ho fa la filosofia, la història o l'antropologia, per citar només algunes de les branques de les humanitats. En aquest sentit –i seguint a Danto– entenc que la Recerca Artística recupera la tradició anterior d'un art que pensa i té l'objectiu de fer *filosofia*, és a dir, una voluntat d'explicar les coses del món. Per altra banda, aquests antecedents han provocat com un col·lapse i és que molts agents del món de l'art se senten interpel·lats a identificar-se com a Recercadors Artístics. A més, si mitjança la Recerca Artística aquests agents poden tenir accés a una titulació universitària superior, l'interès per identificar-s'hi es multiplica. Tal com ja he explicat a la introducció,

les artistes senten que la seva pràctica té sempre una component de recerca en la producció d'objectes nous i, per tant, cal entendre-la com a RA. Per la seva banda, les historiadores i les filòsofes de l'art, en tant que estudien el fenomen art per tal de comprendre'l, explicar-lo o descriure'l, argumenten que elles fa anys que fan RA. A més, aquestes mateixes recercadores, d'aquest sector mal anomenat teòric, tot sovint exerceixen de curadores i, en conseqüència, transcendeixen el text en el seu fer professional i s'apropien d'altres modes d'explicar de caire més estètic. Ens trobem també amb els doctorats dels graduats en belles arts, en disseny, en dansa, teatre o en música que tenen l'obligació de generar coneixement i que es troben amb la dicotomia d'haver assumit unes habilitats durant el grau i el màster que d'alguna manera s'allunyen de les exigències del doctorat universitari. Recordem que d'aquest últim cas n'he parlat al primer capítol.

05

10

Crec que en aquest punt és important clarificar que per mi no té gaire, interès fer una distinció del tipus què és i què no és RA. De fet la present tesi és en part un estudi per poder copsar-la en la seva totalitat. Com hem vist, tots els agents -a part del problema semàntic- d'alguna manera o altra tenen motius per definir la seva pràctica com a RA. És per tot això que l'objectiu d'aquest capítol i del següent serà descriure una sèrie d'eines que ens ajudin a comprendre com s'està articulant la Recerca Artística, sigui com sigui i vingui de qui vingui. En aquest sentit defenso que cal entendre l'acostament de cada una de les propostes recercadores, ja que hi ha diferències que sí cal dirimir. Quina és la diferència entre fer una obra d'art que té involucrat un procés de recerca i fer RA? Si les pràctiques historiogràfiques i filosòfiques de l'art construeixen indubtablement coneixement al voltant de l'art, cal que entenguem quina diferència hi ha entre la pràctica que exerceix algú amb competències filosòfiques, històriques o artístiques, ja que no té sentit que el resultat epistemològic d'un recercador format en la pràctica artística sigui el mateix d'algú format en la filosofia o la història de l'art. O en el mateix sentit, una artista fa recerca per a desenvolupar la seva obra, però això no significa *de facto*, que aquesta recerca sigui equiparable amb el que entenem com a PhD.

15

20

25

30

En funció de tot el que he exposat, vull presentar una eina que ens ajudi a comprendre totes aquestes pràctiques (tenint en compte que avui en dia moltes estan hibridades i per tant tampoc té sentit posar el focus en el model de recercador). En el present sociocultural els límits entre les disciplines de les humanitats s'han barrejat de manera que ens trobem artistes enginyeres o arquitectes, filòsofes que *performen* o dissenyadores que fan

35

40

filosofia. En resum, l'eina que proposaré té l'objectiu de donar cabuda a qualsevol perfil recercador i a qualsevol pràctica recercadora de manera que puguem pensar millor cada pràctica i exigir-li característiques específiques segons la situació.

05

Abans de fer la meva proposta, dedicaré aquest capítol a fer una revisió crítica de les eines de què disposem actualment per a comprendre la RA. Cal, en aquest punt, fer un advertiment al lector, ja que a partir d'ara veurem que l'enfoc de la RA quedarà ubicat en l'entorn acadèmic. La raó és perquè la major part de la problemàtica s'ha desenvolupat al voltant de l'absorció de les arts per part l'EEES. És a dir, veurem que tot el text que ve a continuació gira al voltant de com els estudis artístics encaixen amb l'imaginari acadèmic.

10

15

6.2 La Recerca

Per tal de poder iniciar el relat el primer concepte que vull tractar és el de recerca. Tant els textos de Borgdorff (2006), Hernández (2006) i de Klein (2010) basen una part important del seu acostament a la Recerca Artística en una definició de recerca. Crec que és necessari per aquest text començar definint amb precisió de quin tipus d'activitat estem parlant quan parlem de recerca. Per començar, Borgdorff, per la seva banda, es basa en dos criteris: el de la RAE (Research Assessment Exercise) i el de la AHRC (Arts and Humanities Research Council), Hernández ho fa en l'agència Britànica (The arts and humanities Research Board) i Klein es recolza en la definició de la UNESCO.

20

25

El que diu la RAE és com diu Borgdorff:

30

«Recerca original empresa amb la intenció de guanyar coneixement i enteniment».

En aquest sentit l'autor desenvolupa el següent argumentari:

35

«Si nosaltres també prenem aquesta àmplia definició de recerca com a referència per a la recerca en les arts [...] podem utilitzar-la per a derivar-ne els següents criteris. (1) La recerca hauria de ser entesa com a recerca. Les contribucions involuntàries (fortuïtes) al coneixement i a l'enteniment no poden contemplar-se com a resultats de la recerca (cf. Dallow, 2003). (2) La recerca implica contribucions originals —és a dir, el treball no ha d'haver-se realitzat per altres per-

40

sones, i ha d'afegir nous descobriments i coneixement al corpus ja existent [...]. (3) L'objectiu és augmentar el coneixement i la comprensió. Les obres d'art contribueixen per norma a l'univers artístic. Aquest univers no sols abasta els sectors estètics tradicionals; avui dia s'inclouen també àrees en les quals la nostra vida social, psicològica i moral es posa en marxa d'altres maneres – altres maneres d'actuació, evocatives i no discursives.»

05

I en conseqüència la RA estaria en la línia:

«Podem parlar, per tant, de recerca en les arts només quan la pràctica artística ofereix una contribució intencionada i original a allò que ja coneixem i entenem.» (Borgdorff, 2006)

10

D'entrada m'agradaria comentar aquestes cites i matisar-ne el contingut. No crec que es pugui defensar que la recerca només esdevé dins la seqüència d'objectius. En aquest sentit vull trencar una llança en favor de la troballa involuntària com a part dels resultats de recerca. De fet, m'atreviria a afirmar que quan la recerca es produeix d'una forma natural, emergeixen tot sovint resultats inesperats. Els accidents, la serendipitat o el girs i els resultats no previstos han estat sempre un element d'importància en el procés investigador. El procés recercador ha de ser capaç d'adoptar les troballes involuntàries. No només és que tot sovint apareguin aquestes troballes, sinó que sovint canvien el sentit de la recerca i obliguen a redefinir els objectius i la metòdica. Pel que fa el segon punt, vull comentar que es produeix una barreja entre la idea d'originalitat i el problema epistemològic quan s'afirma:

15

20

25

«La recerca implica contribucions originals –és a dir, el treball no ha d'haver-se realitzat per altres persones, i ha d'afegir nous descobriments i coneixement al corpus ja existent»

30

No tinc res a dir pel que fa la idea d'originalitat. Sigui com sigui, cal subratllar que «afegir descobriments i coneixement al corpus existent» seria el mateix que dir *augmentar el coneixement d'allò que volem saber* i que de fet és el que s'afegirà al punt 3:

35

«(3) L'objectiu és augmentar el coneixement i la comprensió. Les obres d'art contribueixen per norma a l'univers artístic. Aquest univers no sols abasta els sectors estètics tradicionals; avui dia s'inclouen també àrees en les quals la nostra vida social, psicològica i

40

moral es posa en marxa d'altres maneres – altres maneres d'actuació, evocatives i no discursives.»

05 En aquest fragment del text apareix també un punt crucial i és la definició de l'objecte al qual afegim coneixement: Si *les obres d'art contribueixen per norma* podria significar que l'autor es refereix a elles com a aquest augment del coneixement. Que ell situa com actors d'una altra forma d'actuar: evocativa i no discursiva. Sorgeixen aquí dues preguntes segons entenc jo el paràgraf: la primera és si la pràctica artística és o no és coneixement i la segona preguntaria per com actua aquesta obra d'art en tant
10 que la nostra vida a través d'ella es posa *en marxa*.

15 Pel que fa la primera, qüestió m'agradaria referir-me al mes de juliol de 2022, quan vaig assistir al primer curs d'iniciació a la Recerca en l'àmbit de les arts que proposava la Universitat de Barcelona en relació al Campus de les arts. Aquest campus, és una unió de tots els centres d'ensenyament superior de les arts de tot Barcelona per tal d'afrontar els nous reptes que venen, entre els quals s'estudia el tema de la recerca. Les raons que em van portar a assistir a aquest curs, va ser poder contrastar com està
20 la situació de la recerca artística a la ciutat des de múltiples perspectives. En aquest curs una de les discussions que va suscitar més controvèrsia entre les alumnes va ser la qüestió –central en el debat– de si la pràctica artística és o no és coneixement. Pel que fa a aquesta qüestió, podriem pensar que:

25 *Les obres d'art són mons en si mateixos, l'espectadora mai ha vist allò que mira, és el seu primer cop doncs les obres d'art són objectes autònoms i nous. És cert que davant un gos que acaba de néixer podem pensar que no l'hem vist mai, però és que la categoria gos és molt més estable que no pas la categoria obra d'art. Els gossos són molt més semblants entre si que les no pas les obres d'art. L'art sempre va precedit d'un caràcter de singularitat. Així doncs, l'espectadora davant la experiència de l'obra d'art coneix de nou, coneix quelcom innovador. Seria absurd per tant pensar que no hi ha experiència de coneixement en la relació obra-públic, ja que allò
30 que s'ha vist passa a l'arxiu de les coses vistes-no-vistes-abans.*

40 Tal com podem extreure de la cita, que les obres d'art siguin singulars i que això signifiqui *per sé* una experiència de coneixement, no vol dir que necessàriament es guanyi enteniment. Aquí apareix un punt important i és si el coneixement es refereix a enteniment i si són dues coses

separades o una engloba l'altra. En el capítol 8 parlaré de nou de què podem entendre com a coneixement tal i com he fet amb anterioritat. El que opino és que la recerca seria el procés d'augmentar la comprensió d'alguna cosa del mon. Aquest procés pot voler estudiar un fenomen del mon –i l'obra d'art n'és un– i en aquest sentit el coneixement se situaria en la comprensió d'aquest fenomen, d'aquesta obra d'art singular. Ara bé, això no significa que l'obra d'art sigui coneixement en si mateixa, ja que no tota obra d'art augmenta el meu enteniment del mon. En el mateix sentit, sí que crec que hi ha obra d'art que ens ajuda a la comprensió del mon i –i aquí intentaré respondre a la segona pregunta– d'una forma molt diferent a com ho fa el text o la matemàtica. Borgdorff (2010) diu que aquest mode de coneixement és evocatiu i no discursiu. És interessant per a aquest escrit, la idea d'inclusió de les dimensions «social, psicològica i moral» alhora de parlar d'allò que anomenem estètic, ja que amplia els àmbits tradicionalment ocupats per les arts. Si bé la idea de fons de Borgdorff m'interessa, no estic gaire d'acord amb definir aquests termes amb els que opera el que és estètic. Amb tot el que he comentat, proposo una modificació de l'anterior cita de manera que la conclusió fos:

Podem parlar de recerca en les arts quan la pràctica artística té la intenció de guanyar coneixement i enteniment a través d'una contribució original, tant de natura prevista com fortuïta. La recerca en les arts articula les manifestacions de l'art que posen en marxa àrees diverses de la nostra existència de forma no discursiva.

Borgdorff continua el seu article amb la definició de l'AHRC, la qual té en consideració un seguit de criteris per identificar les propostes de recerca. És interessant que ens adonem que l'AHRC no jutja els resultats de la recerca en retrospectiva tal com ho fa la RAE, ni tampoc n'avalua les conseqüències, sinó que contempla què implica la recerca i com es dissenya l'estudi. De nou l'autor de referència ens exposa 4 criteris que serveixen de paràmetres de comprensió i en aquest cas també d'execució:

«(1) La recerca ha d'introduir qüestions de recerca o problemes clarament articulats. (2) Ha de ser explicada la importància d'aquestes qüestions i problemes dins d'un context de recerca específic que inclogui la contribució que farà el projecte i com es relacionarà l'estudi amb altres recerques en l'àrea. (3) Han d'especificar-se un o més mètodes de recerca que es vagin a aplicar per a dirigir i, en la mesura que sigui possible, donar resposta a les qüestions i problemes. (4) Els resultats de l'estudi i el procés de recerca han de ser degudament

documentats i difosos. Vaga dir que les qüestions, el context, els mètodes, la documentació i la difusió de la recerca estan subjectes a canvis en el transcurs de l'estudi, però l'avaluació està basada en la proposta de disseny de l'estudi en la seva forma inicial.»

05

Pel que fa a la segona inclusió de Borgdorff en un marc per comprendre la recerca en relació amb la definició de la AHRC, em sembla totalment adequada, ja que el que fa és sistematitzar la pràctica artística en un sentit clar. Borgdorff, en el seu text, usa els criteris deduïbles de les dues definicions per a abordar el que ell anomena «la qüestió de com la “pràctica artística-com a-recerca” pot ser distingida de la “pràctica artística-en-si”»; i ho fa a través d'una proposta que planteja com a desafiant:

10

«La pràctica artística pot ser qualificada com a recerca quan el seu propòsit és ampliar el nostre coneixement i enteniment a través d'una recerca original. Comença amb preguntes que són pertinents per al context de la recerca i el món de l'art, i emprà mètodes que són apropiats per al futur estudi. El procés i els resultats de la recerca estan apropiadament documentats i són difosos entre la comunitat investigadora i el públic més ampli.»

15

20

Al meu entendre, aquesta definició final és un dels grans moments d'aquest text fundacional ja que posa unes bases sòlides per al desenvolupament de la RA. Aquest breu paràgraf és el que hauria d'iniciar qualsevol procés de RA. En definitiva, el que diu aquesta definició és que la RA és una pràctica artística dirigida a la creació del coneixement. El coneixement està, en aquestes definicions, molt ben travat en tant que es planteja com enteniment del món. Seguint aquests criteris, la meva proposta de definició aniria en aquesta línia:

25

30

La pràctica artística pot ser qualificada com a recerca quan el seu propòsit és ampliar el nostre coneixement i enteniment d'algun aspecte del món o de la voluntat de fer alguna cosa a través d'un procés original. En un sentit de la metòdica, l'estudi utilitza mètodes que són apropiats per al futur estudi en el sentit que articula preguntes que són pertinents per al tema del qual volem incrementar-ne l'enteniment. El procés i els resultats de la recerca estan apropiadament documentats i permeten la transferència del nou enteniment quan l'entorn de recerca així ho exigeixi.

35

40

El que he intentat amb aquesta reformulació és dirigir la pràctica cap a l'enteniment i que aquest no només fos del món de l'art. He ampliat la idea de

coneixement no només en el sentit de comprendre alguna cosa, sinó també de fer alguna cosa no feta encara (Chiantore, 2022). Així mateix he volgut mantenir la idea d'originalitat i he introduït la paraula metòdica –el text de Borgdorff acabarà eliminant la paraula metodologia ja que aquesta es refereix a un estudi sistemàtic dels mètodes. A la meua proposta, el recercador establiria una estratègia global que anomeno metòdica i que sorgiria de la combinació de mètodes. La diferència entre mètode i metòdica seria semblant a la diferència entre tàctica i estratègia. Els mètodes tenen, com la tàctica, objectius molt específics i tenen sentit en el termini curt, mentre que la metòdica té més relació amb la idea d'estratègia. Bàsicament es tracta, segons la meua experiència, de combinar dues grans accions: la recollida de dades i la interpretació i combinació d'aquestes dades amb l'objectiu de generar un coneixement nou. Per acabar, he aportat un matís no menys important: afegir la idea de transferència. I d'aquí que les idees d'Hernández (2006) siguin crucials. Recordem que el professor investigador de la facultat de Belles arts de Barcelona es recolza en la definició de l'agència Britànica *The Arts and Humanities Research Board*, la qual planteja una definició de recerca com a:

«[...] Una indagació disciplinada que es pot aplicar per igual a la recerca en art i disseny. Les característiques generals d'aquesta mena d'indagació—que implica que la recerca ha de ser accessible, transparent i transferible— ens ofereix punts de referència per a una cosa tan necessària en aquest camp, com són els criteris d'avaluació que s'apliquen a aquesta mena de recerca:

- Accessible: una activitat pública, oberta a l'escrutini dels parells.
- Transparent: clara en la seva estructura, processos i resultats.
- Transferible: útil més enllà del projecte específic de recerca, aplicable en els principis (encara que no sigui en l'especificitat) per a altres investigadors i altres contextos de recerca.»

L'autor continua expandint el significat de la proposta entorn a tres temàtiques bàsiques que ha de tenir qualsevol acostament a la recerca:

«1. Una sèrie de qüestions definides de manera clara i articulada que s'han de respondre a través de la recerca, i que es connecten amb una sèrie d'objectius que permetran que aquestes qüestions siguin explorades i respostes.

2. L'especificació d'un context de recerca per a aquestes qüestions, i una argumentació que expliqui per què aquestes qüestions han de ser

respostes i explorades. Aquesta descripció del context ha de deixar clar que les recerques que s'emporten o han dut a terme en aquesta mateixa àrea i la contribució específica que el projecte al qual ens referim realitza al progrés de la creativitat, clarificació, coneixement i comprensió en aquesta àrea.

3. L'especificació de mètodes de recerca apropiats per a afrontar i respondre les preguntes de la recerca, i la fundació que fa convenient utilitzar aquests mètodes.»

La proposta d'Hernández –en el mateix sentit que la segona definició de Borgdorff extreta de la ARC– es decanta pels modes d'execució i no per la finalitat. S'omet d'una banda, la idea de la documentació, però s'afegeix la idea de transferència. El mateix Hernández continua el seu text exposant que:

«Aquesta posició es troba pròxima a la que apareix en el Llibre blanc de la xarxa SERCA a la Facultat de Belles arts (Hernandez, 1998) i en el qual s'adopta la definició de Lauren Stenhouse "una recerca és un procés d'indagació que es fa públic".»

La visió d'Hernández (2006) s'articula, com ja hem dit, al voltant de la idea de procediment i que es reforça amb la definició de la RAE– :

«Per a completar aquesta aproximació, The Research Assessment Exercise (RAE) aclareix el sentit de la pràctica en relació amb la recerca: "La pràctica professional pot ser considerada com a recerca quan pot considerar-se com clarament localitzada en una context de recerca, i pot ser subjecta a qüestionament i a revisió crítica i impacta o influència el treball dels parells, les polítiques i la pràctica,» (Hernández, 2006)

El plantejament d'Hernández afegeix al de Borgdorff la transferència, així com un corpus clarament destinat al tipus de recerca que suposadament han de fer les universitats. Així hi trobem una guia clara per operar: unes preguntes i uns objectius, una descripció clara del context, dels mètodes de recerca i una rigorosa justificació de cada un dels passos. S'hi afegeix, a més, la idea de la confrontació/ validació amb i mitjança de la comunitat amb un sistema de revisió per parells. En un sentit general i per la seva banda Borgdorff proposa, tal i com hem vist, un híbrid entre un model de recerca basat en els objectius i en els procediments. Així hem d'entendre els diferents contextos en els quals es planteja la idea

de recerca per tal de fer-nos amb una definició el més acotada possible. En aquest sentit, diferenciar si un coneixement nou adquirit es transmet o no, té importància o no en té en funció de l'espai en el que es desenvolupi la investigació. I és que la idea de transferència entronca molt bé quan el relacionem amb un o altre model d'aprenentatge al qual ens puguem referir. Chiantore (2022), amb la seva explicació de la diferència entre un model d'ensenyament universitari i un model d'ensenyament gremial, pot resultar-nos molt útil en aquest cas. En el sistema universitari el coneixement està a sempre a disposició de l'alumne, és acumulatiu i té voluntat d'augment, mentre que en el model gremial l'aspiració de l'estudiant és fer el mateix que el mestre. Un model és dinàmic, mentre que l'altre és estàtic. En el primer es produeix un augment del coneixement de manera sistèmica, mentre que el segon model no hi ha augment del coneixement ja que el mestre s'estableix com un màxim a imitar. La transferència del coneixement depèn també sempre de la voluntat del mestre, qui, a més, assumeix aquest rol sota un sistema de certa subjectivitat. Serà només des de la posició i voluntat de mestre que es podrà produir una cerca individual d'augment de coneixement.

05

10

15

És a dir, que la idea que ha d'haver-hi un augment del coneixement i que aquest sigui usable per a la resta és el fonament de tota la tradició universitària. Entendre com s'està efectuant la transferència en RA és també entendre la seva ubicació. Hernández (2006) apel·la a la polisèmia del terme *recerca* per acabar acotant un tipus de recerca en un entorn –l'universitari– que fa que la investigació sigui només un tipus de pràctica i, en funció d'aquestes necessitats, desenvolupa el seu model. El que vull defensar aquí és que la RA engloba tota aquella activitat de generació de tot tipus de coneixement nou vinculable a les arts. No és més recerca aquella que està ben difosa en un *paper* o a una tesi, que aquella que esdevé i roman al taller de l'artista. El que crec que hem de saber fer és diferenciar entre tipus de recerca ubicades en espais diferents amb necessitats i requisits diferents. Si el que tenim és un centre de creació artística o un artista fent obra de manera individual, cal que entenguem la que la recerca és el medi per aconseguir un objectiu concret: fer obra. I per tant la necessitat de transferència és mínima. Però si la recerca s'emmarca en un entorn universitari o en un altre espai que té per objectiu l'augment de l'enteni-ment de les coses del món i en el qual l'estructura planteja un augment del coneixement per a la humanitat la transferència serà un element crucial.

20

25

30

35

Per acabar amb l'apartat, seguiré amb el text de Klein (2011) basat en la definició de la UNESCO en la qual entenem per investigació:

40

«[...] Qualsevol activitat sistemàtica creativa empresa per augmentar l'estoc de coneixement, incloent el coneixement de l'home, la cultura i la societat, i l'ús d'aquest coneixement per dissenyar noves aplicacions.⁷¹»

05 L'aproximació de Klein és clau per matisar la meva afirmació «*ampliar el nostre coneixement i enteniment d'algun aspecte del mon*». Klein continua amb una frase que sempre he considerat sensacional per la seva claredat i senzillesa:

10 «Recerca significa no-saber, més encara no-saber i desig de coneixement (Rheinberger 1992, Dombois 2006)»⁷²

En el mateix sentit, al text d'Hernández (2006) hi podem llegir un apartat dedicat a comprendre o potser, fins i tot, a reivindicar el paper de la recerca en l'entorn de les humanitats en contraposició a la idea d'investigació científica. En aquest espai és on podem trobar de manera implícita un objectiu per a la recerca en humanitats. Tot i que, com ja he explicat, la definició de recerca que ens proposa Hernández no és finalista i per tant no inclou la idea reflectida en aquesta selecció de definicions.

20 «Mentre que les Ciències Naturals tendeixen a fer taxonomies dels fenòmens naturals (com és el cas de la biologia) i a explicar des d'un punt de vista causal o merament probabilístic el comportament de les coses (com és el cas de la física), les ciències humanes pretenen exposar el significat dels fenòmens humans (com és el cas dels estudis literaris i històrics) i a comprendre les estructures de significat de les experiències viscudes (com és el cas dels estudis fenomenològics del món de la vida (Van Manen, 2003:22)» (Hernández, 2006)

30 És a dir, que qualsevol procés de recerca artística podria, segons el que hem vist, partir del desig d'explicació o descripció amb la intenció d'exposar el significat dels fenòmens humans i de comprendre les estructures de significat de les experiències viscudes. O potser, com exposa Casacuberta (2014), explicar, descriure o preveure el fenomen, o –i aquesta és meva– comprendre el fet, o –aquesta de Vilar– provocar *disturbis* en el

71 Glossari de les Termes Estadístics de l'OCDE, 2008.

40 72 La frase, en aquest cas és molt més bonica en l'idioma original: *Research therefore means not-knowing, rather: not-yet-knowing and desire for knowledge.*

coneixement. Les maneres de fer-ho –en la línia de Hernández i en part de Borgdorff– ajuden, en la meva opinió, en un sentit executiu, però no haurien de justificar la pràctica de la recerca. Així, inclouria tant part de les idees de Borgdorff com d'Hernández, en una mena de glossari metòdic en el qual caldria tenir en compte els següents punts⁷³:

05

Una definició de recerca artística:

La recerca artística és aquella pràctica que té com a propòsit ampliar tant el coneixement i enteniment d'algun aspecte del mon, com la voluntat de fer alguna cosa no feta abans a través d'un procés original. En un sentit de la metòdica, utilitza mètodes que són apropiats per a l'estudi, en el sentit que articula preguntes que són pertinents per al tema del qual vol incrementar-ne l'enteniment. La recerca artística pot articular diferents tipus de coneixements, tant d'una manera tradicional/proposicional, com d'altres vinculats a l'estètica. Si el context de recerca ho exigeix, el procés i els resultats de la recerca estaran adequadament documentats i contrastats i permetran un coneixement accessible, transparent i transferible.

10

15

20

Per fer Recerca artística en qualsevol àmbit que pensi la generació de coneixement en un sentit dinàmic, serà útil tenir en compte el següent glossari metòdic que exposa Hernández (2006):

«La persona recercadora presenta «una sèrie de qüestions definides de manera clara i articulada que s'han de respondre a través de la recerca, i que es connecten amb una sèrie d'objectius que permetran que aquestes qüestions siguin explorades i respostes.»

25

La recercadora «especifica un context de recerca per a aquestes qüestions, i una argumentació que expliqui per què aquestes qüestions han de ser respostes i explorades. Aquesta descripció del context ha de deixar clar que les recerques que s'emporten o han dut a terme en aquesta mateixa àrea i la contribució específica que el projecte al qual ens referim realitza al progrés de la creativitat, clarificació, coneixement i comprensió en aquesta àrea.»

30

35

73 Aplicaré aquest glossari en unes poques línies més avall, a continuació d'una proposta definitòria.

40

6.3 Bordorff després de Frayling, *recerca sobre les arts, recerca per a les arts i recerca en les arts*

05 El text de Borgdorff ha tingut un impacte molt destacable en el panorama català. Tot sovint és el text al que s'acaben referint, d'una o altra forma, tots els actors vinculats a la recerca artística. La meua opinió sobre les raons que han portat aquest text a ser tant notori són:

- 10 – Una molt bona indexació al buscador Google
- La seva traducció al castellà
- Una claredat en l'exposició difícilment igualable (de la qual ja n'hem -pogut fer un tastet).

15 Borgdorff el que va fer va ser una construcció gramatical endreçada que permetia descriure una situació i construir una eina per a la seva comprensió i execució. Normalment estem acostumats a trobar-nos amb textos complexos que amb un llenguatge molt referenciat a textos filosòfics, trenen discursos de difícil comprensió. Crec que aquest punt és important de remarcar: la RA està encara majoritàriament centrada en el sistema universitari de les professions vinculades a les arts. Pel fet que els executors primers de la RA són estudiants, que s'han format en la pràctic artística (del disseny, de la dansa o del teatre entre d'altres), va tenir una molt bona benvinguda un text d'accés fàcil. Per desgràcia constantment –també en un nivell personal– fa la sensació que el nostre *Back ground* filosòfic no és

20 25 30 35 40

suficient. No dominem la terminologia i no tenim una base filosòfica prou sòlida. De vegades fins i tot no entenem el que llegim. Des d'aquesta tesi vull, com ja he expressat a la introducció, reivindicar la pràctica artística com a coneixement vàlid des del qual hem d'actuar els que ens hi hem format. Hem de desacomplexar els nostres desconeixements i posar en valor allò que sabem. Tot sovint assistim astorats a les exposicions que munten historiadors o filòsofs de renom i ens adonem del nul control de la narrativa espacial. I és que per fer exposicions cal un control del disseny d'espais que manca en la formació d'historiadors o filòsofs. El que vull dir amb això és que els professionals formats en la pràctica artística han de deixar urgentment de voler ser filòsofs i treballar amb les seves pròpies eines. És per tot el que acabo d'explicar que, al llarg d'aquesta tesi, he utilitzat la meua pràctica professional com a font de coneixement vàlid i m'he situat constantment fora de la filosofia, en el sentit que no vull caure en fer del que no soc, ni ho vull, ni ho pretenc. Soc un pensador de les coses del mon, en i des de la pròpia pràctica artística que, de vegades, també utilitza el text (d'altra banda un mode d'operar molt comú també entre els artistes).

Però no perdem el fil. La intenció al descriure aquesta situació era la d'intentar explicar la ràpida divulgació del text de Borgdorff. La fortalesa més destacable del text és la fàcil comprensió i la seva capacitat per ser aplicada. Dins del text, l'apartat més lloat és una adaptació que l'autor fa del text que Christopher Frayling va publicar l'any 1993 sota el títol 'Recerca en art i disseny'. Fraying va introduir una distinció entre els tipus de recerca que s'ha utilitzat molt. Aquesta distinció consta dels termes:

- Recerca *dins* de l'art
- Recerca *per* a l'art
- Recerca *a través* de l'art.

Borgdorff revisa les idees de Frayling i proposa que distingim entre:

- Recerca *sobre* les arts
- Recerca *per* a les arts
- Recerca *en* les arts

A continuació desglossaré els termes de Borgdorff i continuarem amb el relat. Pel que fa a la *recerca sobre les arts* Borgdorff (2010) argumenta que és aquella que té:

«Com a objecte d'estudi la pràctica artística en el seu sentit més ampli».

Per tal de clarificar a què és refereix, el text utilitza la idea de distància teòrica:

«Es refereix a recerques que es proposen extreure conclusions vàlides sobre la pràctica artística des d'una distància teòrica». (Borgdorff, 2010)

Aquest tipus de recerca es basa en el fet que hi ha una distància entre l'investigador i l'objecte investigat. Clarament Borgdorff està plantejant una abstracció del model de recerca que plantegen les disciplines acadèmiques –jo prefereixo incidir en la idea de textuals– de les humanitats, incloses la musicologia, la història de l'art, els estudis teatrals, els estudis dels mitjans d'informació i els de literatura. Un exemple clar seria el de l'historiador de l'art que des de la distància –el cos investigat és aliè a la persona historiadora– teòrica –que es refereix bàsicament a un ús de les paraules– estudia un fenomen de l'art que l'hi és extern. L'historiador de l'art, en la seva tasca recercadora, intentarà comprendre, descriure o

explicar allò que desconeix. La idea soterrada és que l'objecte «roman intacte sota la mirada escrutadora de l'investigador» que s'hi atansa a través de l'acostament teòric de la reflexió o la interpretació. Donald Schön ha usat l'expressió *reflexió sobre l'acció* per a denotar aquest acostament a la pràctica que Borgdorff descriu amb l'expressió “perspectiva interpretativa” (Borgdorff, 2006). Segons el nostre autor aquest acostament a la recerca és de naturalesa històrica i hermenèutica, filosòfica i estètica, crítica i analítica, reconstructiva o deconstructiva, descriptiva o explicativa.

A primer cop de vista, el plantejament és molt clar i té sentit. Ara bé, cal que ens adonem de certs condicionaments cognitius que estan influïent en el pensament de Borgdorff. Per començar hi ha un problema en la idea de l'acostament teòric contraposada a un acostament pràctic. Fer teoria en humanitats és una activitat eminentment pràctica en la qual s'utilitza el llenguatge per tal d'explicar, descriure o comprendre alguna cosa. Separar teoria de pràctica és molt poc útil al meu entendre. D'altra banda, aquesta suposada distància entre objecte investigable i subjecte investigador i aquesta voluntat de que l'objecte «romanguí intacte» és també conflictiva. Fa la sensació que no es pugui fer història a partir de la pròpia història o que no es pugui pensar per exemple sobre què significa ser humà sent humà. La posició de l'investigador respecte l'objecte investigat és una dada rellevant ja que marcarà tota la nostra investigació, però cal acostar-s'hi en els termes de coneixement situat. La raó d'aquest primer plantejament de Borgdorff sembla estar vinculat a explicar que hi ha artistes que fan art i tota una sèrie de professions que estudien aquest fet des de la posició de no fer art. D'aquí la imposada distància.

En segon lloc, cal que ens fixem en la distinció *recerca per a les arts*. Aquesta terminologia descriuria una recerca aplicada en sentit estRICTE. Segons Borgdorff, en aquesta tipologia investigadora, l'art no és tant l'objecte de recerca, sinó el seu objectiu.

«La recerca aporta descobriments i instruments que han de trobar el seu camí fins a pràctiques concretes d'una manera o una altra. Exemples són les recerques materials d'aliatges usats en escultures de metall fos, la recerca en l'aplicació de sistemes electrònics connectats en la interacció entre dansa i il·luminació, o l'estudi de les “tècniques ampliades” d'un violoncel modificat electrònicament.» (Borgdorff, 2006)

L'autor ens explica que l'anterior descripció és refereix a estudis al servei de la pràctica artística. La recerca té per objectiu lliurar «les eines i el

coneixement dels materials que es necessiten durant el procés creatiu o per al producte artístic final». És per aquesta raó que Borgdorff afegeix a l'anterior *perspectiva interpretativa* una *perspectiva instrumental*. En aquest cas, ens trobem amb un primer *Statment*: «l'art no és tant l'objecte de recerca, sinó el seu objectiu». És a dir, que estariem parlant de posar la recerca al servei de l'art. És interessant que una idea tant senzilla i ja tantes vegades aplicada –hem vist que els artistes porten fent recerca des d'abans del s. XV⁷⁴– s'acabi quedant en una *perspectiva instrumental*. És a dir, en el desenvolupament de tecnologies per tal que algú produeixi art i no una recerca que permet l'execució de l'art en vessants també de pensament o de qualsevol altra mena que se'ns acudeixi. La meua intuïció aquí és que aquesta terminologia *per a* en el fons traspua el problema de la transferència de la qual ja n'hem parlat. Una cosa és adquirir coneixement –d'habilitat o de comprensió– i l'altra és que aquest coneixement sigui útil per a la resta. Les artistes porten més de 500 anys desenvolupant tasques de recerca ara bé, els resultats d'aquesta recerca quedaven en ells i no passaven a formar part d'un sistema de transferència. Reduir la tasca recercadora a la resolució d'un problema tecnològic simplifica el problema, però no respon a les seves necessitats reals d'una recerca *per a* les arts.

05

10

15

20

Fem un segon un pas enrere i, amb tot el que hem explicat, intentem comprendre la RA amb una mirada “a vista d'ocell”. Amb aquests dos acostaments i amb tot el que portem exposat en els capítols anteriors hem vist que la RA és un fet que apareix per una sèrie de raons que es mesclen entre elles.

25

Hem parlat de la inclusió de les arts al sistema universitari, que aquesta inclusió no és en cap cas casual sinó que, com hem vist, hi ha raons per pensar que té arrels econòmiques i epistemològiques. Les raons econòmiques hem llegit que estarien vinculades a una Europa que es va dissenyar a finals dels anys 90 amb l'objectiu de convertir-se en l'economia del coneixement més important del món. Les raons epistemològiques tenen una llarga tradició que s'inicia en el renaixement i es desenvolupa durant

30

35

74 Evidentment podem entendre que tota l'evolució en qualsevol àmbit està lligada a un procés de recerca. Per tant es podria pensar que ja a les coves prehistòriques hi havia RA. He tallat el discurs a l'inici del Renaixement perquè el que estem debatent en aquest text és la comprensió d'un fenomen recent. Anar més enllà suposaria un estudi de la idea de recerca al llarg de la història de l'art.

40

el s.XX des de dos punts de vista. D'una banda un plantejament global en el qual l'art es desenvolupa a través del paradigma del manifest i que ens porta a la possibilitat de que l'art pensi el mon –com ho fa la filosofia– i de l'altra els assajos epistemològics forts de la curadoria, l'art d'arxiu i l'art conceptual. Ara bé –i aquest punt és crucial per aquesta tesi– per tal de que les possibilitats explorades de l'art com a generador de coneixement fossin útils per a una economia del coneixement calia que aquest coneixement fos *transferible*. La capacitat de ser transferible és precisament una de les mancances característica de la recerca feta a la pràctica artística. Això explicaria el següent; i és que quan les arts passen al sistema universitari la problemàtica se centra en la idea de la recerca i de la voluntat de coneixement. Però l'art ja treballa en aquests paràmetres des de fa anys –al menys en part–. Aquí cal sumar el problema de que al sistema universitari ja hi havia disciplines que generaven coneixement i que aquestes ja havien començat a hibridar-se amb modes de fer estètics, al menys des de la curadoria. La Recerca Artística és un terme que presenta una polisèmia massa àmplia per tal que l'encaix entre tots els modes de generar coneixement vinculat amb l'art sigui senzill. A tota la problemàtica se li suma la manca de transferibilitat heretada del sistema d'aprenentatge gremial. Si a tot aquest brou, li sumem la superdominància del text en la generació de coneixement en l'àmbit de les humanitats ens aboca possiblement al tercer acostament terminològic de Borgdorff.

Per acabar la seva tríada Borgdorff planteja la més controvertida i complexa de les terminologies: *Recerca en les arts*. Donald Schön (Borgdorff (2006) defineix aquest acostament a la recerca amb la idea de *reflexió en l'acció*, Borgdorff descriurà aquest acostament com una *perspectiva de l'acció* o *perspectiva immanent*. Aquesta terminologia es refereix a aquella recerca que:

«No assumeix la separació de subjecte i objecte, i no contempla cap distància entre l'investigador i la pràctica artística»

La qual es considera en sí mateixa un component essencial del procés de recerca i dels resultats de dita recerca. El text continua amb la idea que no existeix cap separació fonamental entre teoria i pràctica en les arts. Borgdorff afegeix que:

«No hi ha pràctiques artístiques que no estiguin saturades d'experiències, històries i creences; i al revés, no hi ha un accés teòric o interpretació de, la pràctica artística que no determini parcialment

aquesta pràctica, tant en el seu procés com en el seu resultat final. Conceptes i teories, experiències i conviccions estan entrelaçats amb les pràctiques artístiques i, en part per aquesta raó, l'art és sempre reflexiu.»(Borgdorff, 2006)

I d'aquí se'n dedueix que la *recerca en les arts*:

«Tracti d'articular part d'aquest coneixement expressat a través del procés creatiu i en l'objecte artístic mateix.» (Borgdorff, 2006)

Hem llegit, a la literatura especialitzada, diferents terminologies per a denotar la Recerca Artística en aquesta vessant que s'ha anomenat com a *en les arts*. Els noms més comuns són *recerca basada-en-la-pràctica*, *recerca guiada-per-la-pràctica* o *pràctica com a recerca*. Avui en dia, però, (Chiantore, 2022) l'expressió Recerca Artística és la que ha quedat com a dominant. Tot i ser la més genèrica i inespecífica.

Aquesta recerca basada-en-la-pràctica, segueix Borgdorff :

«És una noció general i àmplia que pot aplicar-se qualsevol forma de recerca en les arts orientada cap a la pràctica. La AHRC prefereix actualment el terme recerca guiada-per-la-pràctica per a denotar la recerca que està centrada-en-la-pràctica, i ara hi ha molts que utilitzen aquest concepte. El terme més explícit de tots és pràctica com a recerca, ja que expressa l'entrelaçament directe de recerca i pràctica [...]. L'expressió "recerca artística", que a vegades es tria per a destacar l'especificitat de la recerca en l'art, evidència no sols el vincle comparativament íntim entre teoria i pràctica, sinó que també encarna la promesa d'un camí diferent, en un sentit metodològic, que diferencia la recerca artística de la recerca acadèmica predominant.»

A partir d'aquest moment el text de Borgdorff divaga amb una sèrie d'idees i conceptes que si bé és cert que aparentment ajuden, obren el camp de les categories d'una manera un xic desordenada. D'aquestes divagacions en vull destacar que Borgdorff (2006) s'embrancha en la idea que la RA artística està disposada tant al canvi com a parar atenció a aquelles oportunitats que la recerca ens ofereix a mesura que naveguem per aquest mar desconegut:

«Una fonamental obertura cap al desconegut, l'inesperat, que pot suposar un correctiu al que actualment és considerat com a recerca vàlida.»

Borgdorff (2006) continua i ens confronta amb el model de recerca científica:

«Aquest argument està basat en un específic i limitat concepte del que són les beques i la ciència. Més particularment, suposa que la recerca científica predominant està sempre basada en un protocol establert i que existeixen criteris universals per a la validació de la recerca. Això és fruit d'un concepte erroni. Sovint, els investigadors acadèmics, només desenvolupen els mètodes i tècniques de recerca apropiats a mesura que avança el seu treball, i les regles per a la validació i la fiabilitat dels resultats de la seva recerca tampoc deriven de cap patró extern i independent d'aquesta, sinó que estan definits dins dels propis dominis d'aquesta recerca. La ciència, en la seva millor forma, és menys rígida i constrictiva del que a alguns dels participants en el debat de la recerca artística els agradaria creure.»

Per acabar amb el breu resum que he volgut fer de la posicions de Borgdorff, ens trobem amb la idea de la diferenciació entre obra, procés i context:

« En el debat sobre recerca artística, s'ha demostrat més productiu l'ús d'una altra distinció – la que es dona entre objecte, procés i context. Objecte representa la “obra d'art”: la composició, la imatge, l'actuació, el disseny, així com l'estructura dramàtica, l'argument, la disposició de l'escenari, el material, la música. Procés representa la “producció d'art”: creació, producció, assaig, desenvolupament d'imatges i conceptes, proves. Context representa el “món de l'art”: la recepció del públic, l'entorn cultural i històric, la indústria, etc. Especialment en l'avaluació (i finançament) de la recerca en les arts, existeix una gran diferència entre examinar exclusivament els resultats en forma d'objectes concrets d'art i observar també la documentació del procés que ha portat a tals resultats, o el context, com a part determinant del significat de l'objecte i del procés»

A continuació i tal i com he anat fent a mesura que plantejava cada un dels elements anteriors de la tríada, vull dedicar unes línies a fer una revisió crítica d'aquest text fundacional. L'explicació de la terminologia de la recerca *en les arts* comença a Borgdorff amb un plantejament clar cap a les idees que no hi ha separació entre l'objecte investigat i l'investigador i que no hi ha distinció entre teoria i pràctica. D'una banda no crec que la relació entre l'objecte investigat i el recercador tinguin cap relació específica amb la idea de Recerca Artística. És, tal i com ho entenc, un aspecte més de qualsevol recerca. En al mateix sentit també ja

expressat, la diferenciació entre teoria i pràctica és massa problemàtica com per plantejar-la com un axioma. Entenc que el rerefons que impulsa a Borgdorff a argumentar en aquest sentit és la idea que la teoria no és una pràctica. Aquí és on em posiciono en la creença que la teoria és una pràctica que utilitza la paraula. Foucault, en aquest sentit, afirma que escriu per saber què pensa. És a dir, que actua –fa una pràctica, l'escriptura– que li permet articular paraules que permeten comprendre, explicar o descriure el mon. D'altra banda, l'argument a favor d'una pràctica de recerca no distanciada em recorda a la idea que l'art és una pràctica des del cos. La meua posició, en concomitància amb la de Pallasmaa (2011), se situa en l'esfera que el cos –incloent-hi el cervell– és el generador d'això que anomenem pensament, però que és el mateix cos el que pensa. L'escultor quan talla el marbre o la fusta, l'orfebre, el pintor, l'arquitecte o el perruquer fan el que la mà pensa, el que la mà ja sap. És per això que l'afirmació de la mà que pensa fa tot el sentit del mon. Però és que la mà escriu. Com he dit en les línies anteriors respecte de Foucault, les paraules s'activen a través d'un cos que funciona i no existeix una activitat extra corpòria centrada només en el cervell. No és que fer RA sigui una relació no distanciada, és que escriure és també una activitat no distanciada. Així doncs a aquests tipus de coneixements que s'activen a través de l'acció i que anomenem eneactius poden ser articulats o tractats a través de les idees que es desprenen de la RA.

D'altra banda m'agradaria destacar que les paraules de Borgdorff traspuen un pensament romàntic: la idea que l'artista, a través de la seva obra, expressa el seu mon interior, emana la seva subjectivitat. Avui en dia la pràctica artística pot enfocar-se des d'aquest paradigma, però també des d'altres aproximacions diferents d'aquest acostament. Un artista com, per exemple, Thomas Hirschhorn es pot preocupar per difondre les idees de Gramsci a una comunitat veïnal amb la intenció de fer-los comprendre què és l'art (Art21, 2015). Per fer-ho encara menys romàntic, puc afegir que Hirschhorn treballa amb la comunitat dissolent l'autoria i integrant tots els individus dins del procés creatiu. Aquesta forma d'encarar la pràctica artística és comuna a la contemporaneïtat, però encara trobem vinculat a l'art aquesta idea d'*expressió* que tant s'allunya de certes pràctiques contemporànies.

Pel que fa al paràgraf de Borgdorff que segueix i que ja hem llegit:

«No hi ha pràctiques artístiques que no estiguin saturades d'experiències, històries i creences; i al revés, no hi ha un accés teòric o

interpretació de, la pràctica artística que no determini parcialment aquesta pràctica, tant en el seu procés com en el seu resultat final. Conceptes i teories, experiències i conviccions estan entrelaçats amb les pràctiques artístiques i, en part per aquesta raó, l'art és sempre reflexiu.»

05

En la línia del que vinc exposant, crec que el paràgraf es pot aplicar a la pràctica no artística. Tal com hem vist als capítols anteriors, les pràctiques historiogràfiques, per posar un exemple, estan també «saturades d'experiències, històries i creences». Pel que fa a l'afirmació forta de que l'art sempre és reflexiu, crec que cal matisar-la. Si Borgdorff es refereix al fet que l'artista –posem-nos en un paradigma per exemple romàntic– fa els traços amb un determinat sentit fruit d'una intenció –que podem anomenar reflexió– no hi ha dubte que l'activitat artística respon a aquesta idea. Ara bé, si el que volem dir és que l'art sempre provoca reflexió –en el sentit d'un pensament textual que ens fa pensar com són les coses o ens fa adonar-nos de quelcom que no havíem pensat abans–, crec que cal refutar aquesta afirmació. Per exemple, la instal·lació d'Olafur Eliasson 'Feelings Are Facts', de 2010 no provoca cap reflexió en un sentit textual. Per aquells que no coneguin la peça, es tracta d'una habitació plena de boira de colors. L'efecte no és però de que la boira posseeixi la característica del color sinó que el color està produït per llum. Els efectes de la boira i la llum generen una experiència sensorial extremament especial, és quelcom nou amb el que mai abans t'hàs topat. Una experiència que possiblement Gerard Vilar descriuria com del sublim, molt en la línia de la obra de Turrell o Kapoor. Amb tot això no vull dir que no hi hagi coneixement en la percepció, sinó que l'art de vegades no està construït per fer-nos pensar, sinó per fer-nos gaudir o entretenir-nos (tant en el sentit “bo” de l'expressió com en el de perdre el temps...) o per fer col·lapsar la nostra percepció.

15

20

25

30

El meu resum continua amb una frase que em sembla crucial, ara sí, per l'enteniment d'aquesta pràctica de recerca:

«La recerca tracta d'articular part d'aquest coneixement expressat a través del procés creatiu i en l'objecte artístic mateix.»

Aquí és on a mi em sembla que la Recerca Artística *en les arts* resulta disruptiva respecte altres modes de conèixer basats en el text. La meua proposta en conseqüència aniria en la línia d'afegir un matis a l'expressió de Borgdorff:

35

40

La recerca articula el coneixement a través de l'objecte artístic mateix.

D'una banda elimino la idea de procés creatiu ja que em sembla quelcom molt poc expressable. El procés creatiu –m'atreviria a afirmar des de la meua experiència – succeeix quan certes informacions de qualsevol naturalesa es creuen de manera innovadora i generen alguna cosa no vista, no llegida o no executada, en definitiva no feta. Que Borgdorff parli de procés creatiu enlloc de creativitat, denota quelcom més i que ja hem vist en Hernández, en el sentit de la documentació del procés com a pràctica de recerca. En parlaré de tot plegat unes línies més avall, quan analitzi les idees obra, context i procés de Borgdorff. El que ara m'agradaria remarcar és que en aquest acostament a la recerca, el coneixement succeeix *en* l'artefacte artístic. Tal i com jo ho entenc l'ús de la preposició *en* resulta per mi complicat d'entendre perquè centra el resultat de la recerca *en l'artefacte* de manera que fa l'efecte que el que està promovent la recerca en les arts siguin obres d'art, i que aquestes, com a objectes singulars, siguin comprensibles a través de la documentació del procés –en la línia Hernández–. Un acostament en aquest sentit seria un gir a la situació tradicional en la qual un artista produïa una obra d'art que era estudiada pels crítics. En aquest cas, l'artista faria de productor i d'explicador de la seva obra, cosa que em resulta poc interessant. El que sí que crec que és rellevant i innovador d'aquest acostament, és la idea que l'artefacte artístic sigui el vehicle del coneixement. No estic dient amb això que l'art hagi d'operar com un traductor, sinó que en ell mateix i en les seves característiques, produeixi aquesta experiència de coneixement. Aquest coneixement articulat a través de l'obra d'art serà, de ben segur, diferent del que el que podem assolir a través del text. Seguint amb la reflexió, té més sentit si descrivim aquesta idea sota la terminologia de Frayling *Recerca a través de les arts*, doncs el mot art –fa unes línies parlava d'artefacte– esdevé de nou un mode més que no un territori.

Pel que fa als termes *recerca basada-en-la-pràctica*, *recerca guiada-per-la-pràctica* o *pràctica com a recerca*, em semblen molt confosos. D'entrada, entenc que la pràctica es refereix a fer pràctica artística, perquè ja he explicat la problemàtica que té parlar de pràctica confrontada amb teoria. Ara bé, la pràctica artística no té per què tenir la voluntat d'augmentar l'enteniment i la comprensió de res, com ja he exposat en línies anteriors. El cas que sí que crec que caldria contemplar, seria el de cercar una formula per expressar aquella recerca que es fa amb l'objectiu de realitzar pràctica artística, que ja hem vist que és una pràctica comuna. El que plantejo en aquest cas seria apropiariar-nos i ampliar la segona ter-

minologia de Borgdorff *recerca per a les arts* o perspectiva instrumental que fàcilment es pot comprendre en aquest sentit. Es tractaria, doncs, d'incloure a la *Recerca per les arts* aquella recerca que té com a objectiu produir art.

05

Seguint amb aquesta revisió de les idees més conegudes del text de Borgdorff em referiré ara al paràgraf que confronta la RA amb la recerca científica o acadèmica, que ens ajuda als recercadors artístics a comprendre que la nostra manera de fer és la mateixa que la de les ciències i que si aquestes actuen de diferent manera –amb rígids protocols establerts–, no és per una qüestió d'eficiència en la recerca, sinó per què estan subjectes a altres raons que poc tenen a veure amb la voluntat de generar coneixement. En aquest sentit seria interessant que els dirigents d'aquests nous centres universitaris vinculats a les arts s'adonessin que el fet investigador és una activitat absolutament creativa que poc hauria de tenir a veure amb les necessitats del neoliberalisme:

10

15

20

25

30

«Aquest argument està basat en un específic i limitat concepte del que són les beques i la ciència. Més particularment, suposa que la recerca científica predominant està sempre basada en un protocol establert i que existeixen criteris universals per a la validació de la recerca. Això és fruit d'un concepte erroni. Sovint, els investigadors acadèmics, només desenvolupen els mètodes i tècniques de recerca apropiats a mesura que avança el seu treball, i les regles per a la validació i la fiabilitat dels resultats de la seva recerca tampoc deriven de cap patró extern i independent d'aquesta, sinó que estan definits dins dels propis dominis d'aquesta recerca. La ciència, en la seva millor forma, és menys rígida i constrictiva del que a alguns dels participants en el debat de la recerca artística els agradaria creure.» (Borgdorff, 2006)

35

40

Per acabar amb aquesta revisió del text, ens trobem amb la distinció d'objecte, procés i context. Aquesta distinció tal i com l'entenc, respon de nou a la necessitat de bregar amb la Recerca que es fa amb l'objectiu de fer pràctica artística. És a dir, si ens preguntem quin sentit té parlar d'objecte, procés i context en l'àmbit de la recerca –em refereixo fora de la RA– poc sentit hi trobarem. Ara bé, si analitzem aquests termes dins una obra d'art, veurem que són essencials per comprendre-la. El que vull dir amb això és que per comprendre l'art contemporani d'una forma profunda, necessitem conèixer els tres aspectes de l'obra d'art. De vegades els tres aspectes seran crucials, mentre que en altres casos algun aspecte

agafarà importància per sobre dels altres. Imaginem, per exemple, la obra de Mona Hatoum: el seu significat canvia radicalment si el mirem amb coneixement del seu context particular de dona Palestina. Pel que fa als processos, en canvi, a la obra de Hatoum però no hi tenen gaire rellevància, mentre que al Gramsci Monument de Hirschorn, per exemple, els processos prenen el protagonisme. És a dir, que fa la sensació que Borgdorff en el seu text vol homologar la pràctica artística com a recerca, ja que si el dispositiu objecte va acompanyat de procés i context és més comprensible. En aquest sentit tinc la sensació que de vegades sembla que la RA pretengui ser obra d'art amb un afegit que faciliti el seu sentit i comprensió. En aquesta mateixa línia, podem entendre el pensament d'Hernández (2006) quan afirma:

«Això significa, per exemple, que la pràctica artística, en determinades condicions -per exemple, si fa públic el procés seguit i no sols el resultat obtingut-, pot ser objecte de recerca, com ha demostrat el treball Sullivan (2004)»

De fet Hernández és molt honest ja que parla específicament de què l'art pugui ser objecte de recerca. Ara bé, té sentit que el mateix agent productor expliqui les seves lògiques internes per tal de que considerem les una aportació al coneixement? En el mateix sentit m'atreveixo a preguntar si la RA ha de ser un format específic de pràctica artística, en el qual la obra d'art s'auto-explica? I en tal cas, és la RA una fórmula per poder avaluar la pràctica artística en una tesi, per exemple? O encara més enllà, en un moment en que qualsevol cosa pot ser art, estem demanat que l'artista justifiqui per què és art allò que ens està oferint a través de la RA? Totes les preguntes em semblen problemàtiques, però aquesta última molt més, tot i que no podem negar que hi ha certa olor de veritat en ella. La RA, com a homologació de l'obra d'art, no em sembla de fet quelcom que no haguem vist. Però és que Andy Warhol mai no va semblar que plantegés la 'Brillo Box' en els termes de la transcendència que va tenir. Així, sembla absurd que la mesura de la seva qualitat hagués de passar per la seva reflexió o per la documentació del seu procés, creatiu o del que sigui. Per què, doncs, hauríem de plantejar una RA en aquests termes? Fer art no depèn d'un medi, sinó que fer art és una intenció (Fontcuberta, 2001). Una intenció que varia i canvia segons molts factors. Què aporta de fet la RA al món de l'art? Em sembla que pot, d'una banda, sistematitzar –en termes d'ordre i d'efectivitat– la tasca de l'artista, i de l'altra oferir una intenció, un objectiu per a la obra. Però es pot donar el cas que no hi hagi RA i hi hagi art. com per exemple en les llibretes de notes de Charles Crump.

Després d'aquesta revisió crítica dels paràmetres que lideren la comprensió de la RA, crec que queden clares tant les fissures, com la seva inoperància en relació a una comprensió àmplia de les pràctiques que avui en dia operen sota la denominació RA.

05

6.4 Conclusions

10

15

20

25

He començat el capítol emmarcant un context i definint uns objectius. He exposat que en capítols anteriors hem vist que hi ha diferents formes de comprendre l'aparició de la RA. El context actual, molt influenciat per tots aquests factors, fa que sota la terminologia Recerca Artística s'entenguin diverses pràctiques amb condicionants i raons de ser diferents. Ara per ara el text més arrelat a les nostres contrades és 'El debate de la investigación en las artes,' de Henk Borgdorff. Aquest text es va erigir com un text fundacional a mitjans de la primera dècada del s. XXI. Una bona indexació al buscador Google, la seva traducció al castellà i la seva claredat en l'exposició van oferir una eina que permetia la comprensió i l'execució de la RA en una situació en la qual la idea de RA ajudava amb molts dels problemes que apareixien, sobretot en aquest pas de les disciplines de l'art cap a l'EEES. El text presenta molts aspectes destacables, però el que més destaca ha estat una revisió sobre les diferents terminologies de Frayling que podiem aplicar a la Recerca Artística i que van fer fortuna: recerca *sobre* les arts, recerca *per* les arts i recerca *en* les arts. Per tal de seguir un fil argumental, m'he basat en l'estructura d'aquest text.

30

35

He començat aquest capítol presentant una definició del terme recerca basant-me en el text de Borgdorff, al qual he afegit els acostaments indispensables d'Hernández i de Klein. La raó és que la visió de Borgdorff i en part de la resta està limitada a l'entorn de l'EEES. La meua intenció ha estat la de plantejar una definició prou àmplia per englobar qualsevol tipus de pràctica que puguem anomenar RA. Així doncs he començat desgranant el text de Borgdorff. Primer he treballat sobre el seu acostament a la RAE, que està centrat en els objectius que implica fer recerca i he conclòs que:

40

Podem parlar de recerca en les arts quan la pràctica artística té la intenció de guanyar coneixement i enteniment a través d'una contribució original, tant de natura prevista com fortuïta. La recerca en les arts articula les manifestacions de l'art i posen en marxa àrees diverses de la nostra existència de forma no discursiva.

Acabada aquesta anàlisi, he continuat amb la definició de l'AHRC que se centra en què implica la recerca i en el disseny de l'estudi. He utilitzat aquí la proposta d'Hernández de manera que he afegit a la meva definició aspectes de procediment que afegeixen a la consideració de recerca el següent:

05

La pràctica artística pot ser qualificada com a recerca quan el seu propòsit és ampliar el nostre coneixement i enteniment d'algun aspecte del món o de la voluntat de fer alguna cosa a través d'un procés original. En un sentit de la metòdica, l'estudi utilitza mètodes que són apropiats per al futur estudi en el sentit que articula preguntes que són pertinents per al tema del qual volem incrementar-ne l'enteniment. El procés i els resultats de la recerca estan apropiadament documentats i permeten la transferència del nou enteniment quan l'entorn de recerca així ho exigeixi.

10

15

La meua proposta de definició matisa la proposta de Borgdorff i afegeix aspectes de la d'Hernández, tot i que aquesta està pensada només amb l'objectiu de construir una recerca vinculable al sistema universitari. Establert aquest nou ancoratge, m'he referit a Klein per tal d'ajustar més els objectius d'un procés de recerca. Finalment he fet una proposta de definició de recerca que pretén sortir del marc universitari. He justificat el fet en dos sentits. D'una banda, he argumentat que qualsevol procés d'augment de coneixement nou implica un procés de recerca en un sentit fort. De l'altra, m'he recolzat en Chiantore per a entendre les especificitats de la recerca a la universitat, en front de l'educació gremial. A partir d'aquest autor, he afegit també a la idea de coneixement nou la idea d'una nova habilitat no realitzada abans. Amb tot el que he argumentat, la meua proposta d'acostament –basada clarament en definicions d'altres– a la RA seria:

20

25

30

La Recerca Artística és una pràctica que té com a propòsit ampliar tant el coneixement i enteniment d'algun aspecte del món, com la voluntat de fer alguna cosa no feta abans a través d'un procés original. En un sentit de la metòdica, utilitza mètodes que són apropiats per l'estudi en el sentit que articula preguntes que són pertinents per al tema del qual vol incrementar-ne l'enteniment. La recerca artística pot articular diferents tipus de coneixements tant d'una manera tradicional/ proposicional com d'altres vinculats a l'estètica. Si el context de recerca ho exigeix el procés i els resultats de la recerca estaran apropiadament documentats i contrastats i permeten un coneixement accessible, transparent i transferible.

35

40

He aprofitat el text d'Hernández per afegir, a continuació de la proposta el que he anomenat glossari metòdic que d'alguna manera pot ajudar a les recercadores que treballin en entorns d'ensenyament dinàmics d'augment del coneixement, com per exemple la universitat:

05

«La recercadora presenta una sèrie de qüestions definides de manera clara i articulada que s'han de respondre a través de la recerca i que es connecten amb una sèrie d'objectius que permetran que aquestes qüestions siguin explorades i respostes.»

10

«La recercadora especifica un context de recerca per a aquestes qüestions, i una argumentació que expliqui per què aquestes qüestions han de ser respostes i explorades. Aquesta descripció del context ha de deixar clar que les recerques que s'emporten o han dut a terme en aquesta mateixa àrea i la contribució específica que el projecte al qual ens referim realitza al progrés de la creativitat, clarificació, coneixement i comprensió en aquesta àrea.» (Hernández, 2006)

15

20

Un cop establerta una idea de recerca, he exposat el nucli del que ha estat el text de referència en el nostre àmbit: 'El debate de investigacion en las artes' de Henk Borgdorff. La proposta revisa les idees de Frayling i proposa una terminologia de recerca que ens permet distingir entre *recerca sobre les arts*, *recerca per a les arts* i *recerca en les arts*. Com ja he comentat, d'alguna manera aquesta terminologia va esdevenir una mena de guia per a la comprensió de la RA. La meva experiència docent m'ha mostrat que la tríada no funciona correctament. Per aquesta raó, he decidit revisar-la. En primer lloc he fet una revisió del text, desglossant cada un dels apartats i he anat destacant els punts que resulten conflictius i he proposat un argumentari amb la intenció de pensar la RA.

25

30

Per començar amb la revisió de l'acostament *recerca sobre les arts*, he qüestionat les idees *teoria* i *distància teòrica*. Fer teoria entenc que és una activitat pràctica que articula el text per tal d'explicar certs fenòmens. D'altra banda, mai pot existir distància real entre l'investigador i l'objecte investigat. Sempre tenim una relació amb allò que investiguem i aquesta és una dada rellevant que cal especificar ja que ens indicarà des de quin punt de vista estem estudiant el que pretenem conèixer i, per tant la manera, en un sentit fort, com ho coneixem. A continuació he exposat la segona terminologia de Borgdorff *recerca per a les arts* i he posat de manifest que l'autor es referia tan sols a processos instrumentals en un sentit tècnic. Els dos acostaments terminològics m'han donat peu a exposar una de les con-

35

40

clusions principals de la tesi: tal com havíem llegit en capítols anteriors, la RA sorgeix –en el discurs institucionalitzat– per la inclusió de les arts al sistema universitari, això, però presentava raons basades, d’una banda, en voluntats econòmiques i, de l’altra, en les possibilitats epistemològiques de l’art llargament demostrades com a mínim en els últims 100 anys.

05

En aquest context, té sentit pensar la RA dins del següent relat: d’alguna manera existeix la voluntat, a finals dels anys 90 i a Europa, que les arts formin part d’un futur engranatge econòmic. Aquest s’havia de basar en una economia del coneixement i en la creença que les arts poden generar coneixement. Creure en aquesta capacitat epistemològica de les arts, té raons històriques ja que aquesta capacitat s’inaugura amb el Renaixement i es desenvolupa bàsicament durant el període del paradigma del manifest (mitjans s. XIX- anys 60 del s. XX) amb moments molt forts que podem identificar amb el desenvolupament de la curadoria, l’art d’arxiu i l’art conceptual. Incloure els estudis en pràctica artística a la universitat és problemàtica en múltiples termes: coincideix amb el període post històric de l’art, quan es troba en un moment en el que té sentit explorar la seva capacitat com a eina per pensar el mon. A més, les humanitats estan dominades per una concepció textual del coneixement, la generació de coneixement en aquestes disciplines ja ha estat influïda ja per comportaments no textuals a través de la curadoria i per acabar les arts tenen una tradició en la seva educació basada en un model gremial en el qual no hi ha transferència del coneixement en un sentit dinàmic. Amb tot aquesta amalgama apareix una situació molt complicada de forces. Si les arts han de ser útils per a una economia del coneixement, ho hauran de fer amb la generació d’un coneixement que ha de ser transferible i d’aquí podem inferir una de les raons per a la seva inclusió al sistema universitari. Tot aquesta situació sumada a la precarització de la pràctica artística, amb un canvi del model de mercat, ha generat aquesta constel·lació tant difícil de gestionar i en la qual tants agents tenen raons per pensar-se com recercadors artístics legítims.

10

15

20

25

30

Exposada aquesta situació, ens adonem que la tercera terminologia de Borgdorff *recerca en les arts* és la conseqüència d’aquesta inclusió de les arts al sistema universitari. Així, el plantejament *en les arts*, tal i com ho entenc, està defensant la pràctica artística *per se* com a camí vàlid de recerca ja que la seva capacitat epistemològica i de recerca té un *back ground* històric innegable. Ara bé, ja hem vist que en aquest apartat Borgdorff és molt menys clar que a la resta d’explicacions. Per començar, m’he trobat de nou amb la idea de distància investigador-objecte investigat, però ara en sentit invers al de la terminologia *sobre les arts*. He argu-

35

40

mentat de nou que no existeix tal dicotomia tal com entenc la recerca. He afegit, en aquest cas, la idea del cos que pensa de Pallasmaa, en el sentit de defensar també que les pràctiques s'activen des del cos, ja que hi ha activitats de coneixement que no passen per la paraula. En aquest sentit, d'una banda podem comprendre que l'escriptura –i per tant fer teoria en humanitats– es pot considerar també una pràctica activada des del cos. De l'altra, podem entendre que aquest coneixement eneactiu es part del que la RA pot proposar en el sentit de fer avançar les maneres com establím o generem coneixement. De la proposta de Borgdorff, he destacat la idea que l'artefacte artístic sigui allò que articula el coneixement i he argumentat que la proposta *en les arts* s'hauria de reformular, potser tal com a la proposta de Frayling *recerca a través de les arts*. Assumit aquest canvi, també he proposat afegir a la segona terminologia *recerca per a les arts*, el cas en el qual es fa recerca amb l'objectiu de produir art.

He continuat amb la revisió del document i he exposat que la recerca, sigui de la mena que sigui, sempre és un procés creatiu i en aquest sentit no pot estar subjecta a la rigidesa de certs protocols, sinó que si -calen els protocols- és per fer-la més efectiva. Durant aquesta revisió final del text, he volgut destacar que hi ha, tant a Borgdorff com a Hernández, una necessitat de comprendre a través del procés i la documentació. En aquest punt he aprofitat l'avinentsa per plantejar un dubte que em sembla important. Tant si exposem que la RA ha de contemplar el procés creatiu, com si parlem d'explicar el context, el procés i l'objecte o el procés seguit, el que estem defensant és un model en el qual facilitem la comprensió de l'obra d'art –entesa com a conclusió, i això ja seria problemàtic– a través d'explicar tot allò que l'envolta. En aquest sentit l'objecte de coneixement és l'obra que ara quedaria auto-explicada per l'artista. Aquest model repli-caria al model clàssic, però situant les dues tasques –producció i estudi– sobre el mateix subjecte. Aquest acostament planteja, tal com jo ho veig, molts dubtes. Ha de ser la RA un format específic de pràctica artística en la qual la obra d'art s'auto-explica? I en tal cas, és la RA una fórmula per poder avaluar la pràctica artística en una tesi, per exemple? O encara més enllà: en un moment en que qualsevol cosa pot ser art, estem demanat que l'artista justifiqui per què és art allò que ens està oferint a través de la RA? Totes aquestes preguntes resulten extremadament problemàtiques.

En definitiva, amb la redacció d'aquest capítol volia posar en dubte la problemàtica que suposa seguir els plantejaments de Borgdorff, que si bé és cert que ens van fascinar quan els vam llegir, a la pràctica han resultat poc útils, tot i que inspiradors. De tot això en parlaré al capítol següent.

05

10

15

20

25

30

35

40

Capítol 07: Com pensem la recerca artística?

Proposta de
superació del
model *Sobre*,
per a i en

En el capítol anterior he proposat una revisió crítica de les eines que utilitzem normalment per comprendre la RA. He sigut molt incisiu particularment amb el cas del text 'El debate de la investigación en las artes', ja que per circumstàncies que he explicat va esdevenir quasi bé un text fundacional en el panorama català. Les meves conclusions han estat que l'acostament que fem a la idea de RA a través del relat institucional és el d'una recerca que es basa en paràmetres acadèmics i que no pot ajudar a definir altres acostaments a la RA.

Durant el present capítol, mostraré que l'acostament *sobre, per i en* resulta –inclús per un relat pretesament acadèmic– ha resultat insuficient. Per tal de poder justificar aquesta afirmació, recorreré a la meua experiència com a professor de TFG a EINA durant set anys. Al llarg d'aquell període vaig treballar amb la idea de Recerca Artística aplicada al TFG. En aquest capítol faré un estudi de sis casos notables que mostren la situació amb la que em vaig trobar. És a dir, que en les pàgines que venen a continuació treballarem amb les produccions que les estudiants d'un grau de Disseny fan quan se'ls demana que facin RA i com aquests TFG no es poden comprendre completament a través de la tríada de Borgdorff.

Aquesta revisió dels casos em servirà per proposar una eina que ens ajudi a comprendre cada una de les diverses pràctiques recercadores. El meu objectiu és que, sota la nomenclatura RA, puguem incloure qualsevol de les pràctiques que actualment s'hi identifiquen. Ara bé, al mateix temps que pretén comprendre-les, l'eina pretén també poder discernir les unes de les altres, de manera que puguem valorar quin tipus de treballs de RA són adequats en cada àmbit. No serà la mateixa RA la que podem demanar a un possible Doctor en arts⁷⁵, a un PhD, a un historiador o a una beca d'art i ciència. Per tant la meua proposta està dirigida tant a les administracions com a les recercadores, de manera que sigui més fàcil comprendre cada procés recercador en cada context i valor així la seva adequació.

7.1 El cas d'estudi situat

Durant el període comprès entre els cursos 2012-13 i 2019-20 vaig tenir l'oportunitat d'exercir de professor de TFG (Treball de Final de Grau) del grau en Disseny a EINA Centre Universitari de Disseny i Art, adscrit a la Universitat Autònoma de Barcelona en l'especialització (a EINA en diem menció) de Creació Visual. Durant aquest període em vaig trobar amb un problema que encara no hem resolt: no tenim clar com definir exactament un TFG en una pràctica artística. Per mi el problema va ser tan gran que vaig dedicar el meu treball final de màster a intentar resoldre'l. El resultat va ser el TFM 'La investigació artística i el Grau. Raons i maneres d'aplicar la investigació artística al TFG del Grau en Disseny d'EINA, menció creació visual' (Muñoz, 2015). El fet és que la universitat demana un format *acadèmic* –heretat de les altres branques textuais de les humanitats– que xoca amb la pràctica de la creació visual⁷⁶. Quin sentit té treballar amb un cos bibliogràfic, si el TFG que estem plantejant és el de generar la identitat gràfica d'un hotel⁷⁷? I en el mateix sentit, per què he de plantejar un exercici acadèmic, si el que vull realitzar és el disseny de l'interior d'un restaurant, o el disseny d'un llum de peu? Si els meus estudiants s'han format en pràctica artística per què el TFG ha de tenir un format de dissertació? Aquestes preguntes i moltes més són les que vaig intentar plantejar en el meu TFM. Tal com podem veure els problemes no disten gaire dels que hem vist al primer capítol.

El problema principal és que les direccions acadèmiques no tenen clar quin és l'enfocament que ha de prendre el TFG, de manera que ens trobem híbrids estranys entre un TFG dedicat a mostrar les habilitats professionals adquirides durant un grau i un TFG que té aspiracions de recerca acadèmica i que vol projectar estudiants cap a la carrera universitària. La meua solució per poder navegar entre els dos mons, l'acadèmic i el professionalitzador, va ser aplicar la idea de *recerca*. Va ser en aquest moment que jo cursava el Màster Universitari de Recerca en Art i Disseny d'EINA i gràcies a la Jèssica Jaques i al Gerard Vilar vaig conèixer la RA que es va convertir en una preocupació central en el meu desenvolupa-

76 La definició de creació visual és complexa i la nostra pròpia comunitat té desavinences. En el meu TFM, la defineixo grans trets com la pràctica artística exercida des del disseny.

77 Utilitzo un exemple de l'especialitat de Disseny Gràfic, ja que són molt específics i clars d'entendre.

ment professional. Curiosament el problema que jo estava vivint al TFG, era el mateix que la bibliografia explicava en relació al doctorat. Aquesta dualitat la he viscut també en el meu pas pel màster i en l'actual pas pel doctorat. Un dels textos principals –evidentment entre molts d'altres– per tal que les meves alumnes del grau entenguessin què se'ls estava demanant era, com es pot suposar, el text de Borgdorff. Però ens vam trobar, durant tots els anys que vam intentar articular la tríada, que cap dels TFG resultants no eren MAI una de les tres opcions, sinó que constantment focalitzades en la RA, les meves alumnes proposaven híbrids interessants. Era com si la tríada del que estiguessin parlant fos de diferents acostaments a la investigació que s'articulaven junts en funció de la necessitat de cada projecte. En el següent apartat faré una explicació dels TFG més reeixits. L'objectiu és mostrar, d'una banda, com va funcionar la tríada i, de l'altra, veure el tipus de projectes que sorgien. De fet, ja al propi Borgdorff (2010) hi podem llegir:

«Ha estat argumentat des de diverses perspectives que la tricotomia proposada més amunt – recerca sobre, per a i en les arts – no descriu exhaustivament les possibles formes de recerca artística. Després de tot, no és una característica distintiva de les arts, i per tant també de la recerca vinculada a elles, la seva gran habilitat per a eludir estrictes classificacions i demarcacions, i, en realitat, per a generar criteris – en cada projecte artístic individual i a cada moment – que la recerca satisfà, tant en sentit metodològic com en les formes en què la recerca és explicada i documentada»

I és que la tríada no funciona perquè barreja categories. *Sobre les arts* es refereix a la relació de l'objecte investigat amb l'investigador, *per a les arts* és refereix a la finalitat de la recerca i *en les arts* o *a través de les arts* es refereix als canals o codis que utilitza per articular la informació. Amb el problema afegit que art no és un medi, sinó una intenció en si mateixa. Ja conscient d'aquest problema, Klein (2011) ens parla de Dombois i de la seva proposta d'extensió:

«Dombois estén aquesta tricotomia pels complements quiàstics i proposa: *Recerca sobre / per / a través d'Art* i *Art sobre / per / a través de la Recerca.*»

Si bé durant uns anys vaig oferir aquestes possibilitats als meus estudiants, va resultar a la pràctica del tot poc útil. La recerca artística necessita una forma de comprendre's, però no necessita segons la meva experièn-

cia un sistema terminològic. Més aviat el que es necessita és una eina per l'enteniment. Dedicaré el següent apartat d'aquest text a explicar una mostra dels Treballs de Final de Grau més destacables del meu període com a professor de l'assignatura. Per posar al lector en situació i remarcar que seguim tenint aquesta proposta sobre la taula cal explicar que l'estiu del 2022 vaig assistir a una formació del Campus de les arts on Chiantore explicava la classificació seguint el següent esquema:

05

Recerca sobre les arts (*on the art*):

Dibuixa conclusions vàlides sobre la pràctica de l'art des d'una distància teòrica.

10

Separació entre l'investigador i l'objecte de recerca

Recerca per a les arts (*for the arts*):

La investigació proporciona eines i coneixements (mèdic, musicològic, organològic, etc.)

15

L'art és l'objectiu, però l'estudi és al servei de pràctica.

Recerca a través de les arts (*through de arts*):

Les arts serveixen com a eines metodològiques atreu conclusions sobre una altra cosa.

20

Recerca en les arts (*in the arts*):

Coneixement encarnat/ Pensament material”

La investigació no observa una distància

25

La pràctica artística és un component essencial tant del procés de recerca com dels resultats de la recerca

La revisió que fa Chiantore clarifica el plantejament anterior i ens adonem que incorpora part de les reflexions que he exposat –encara que no totes i sense donar-li la importància limitadora que plantegen–.

30

7.2 Recopilació dels TFG més destacables

Abans de presentar els treballs, vull aclarir un aspecte que em sembla important i que ha marcat el meu pensament i la meua manera de fer en relació a la RA. I és que el plantejament de l'assignatura –que va desembocar en el meu Treball Final de Màster– va ser oferir als meus estudiants un espai de creació. Treballo en un centre universitari amb una llarga tradició en l'ensenyament de l'art i el disseny. Tenim una tradició molt curta com a estudis oficials, però molts dels millors dissenyadors dels últims

35

40

50 anys a la ciutat de Barcelona s'han format a EINA. Per respecte al passat de l'escola i als professors, vaig decidir plantejar el TFG en creació visual com una oportunitat per tal que entre les alumnes i jo decidíssim com resol un dissenyador artista a la RA. Així doncs, amb el suport de la direcció acadèmica, vaig desenvolupar el programa amb una forta reflexió textual, però que no pretenia seguir cap model. Partíem d'una idea molt bàsica: voler saber el que no sabíem i voler-ho fer des de la nostra pràctica. Val a dir que molts treballs van tendir al model de les humanitats i molts estudiants van abandonar la pràctica o la van minimitzar en pro d'un text molt acadèmic. Aquest fet va ocasionar molts problemes, ja que no estaven suficientment formats en la pràctica textual. Molts d'altres van optar per fer obra i utilitzar la recerca com un element de creixement d'aquesta. Finalment van aparèixer el que jo entenc com a petites joies de RA. Sigui com sigui, crec que és important remarcar que ens vam atansar a la pràctica de la RA sense copiar ningú, intentant trobar el propi camí. Possiblement aquesta va ser una de les etapes més interessants i exigents en la meua carrera com a docent.

He triat sis dels prop de cent TFG que he dirigit. Els projectes triats han estat el de l'Andrea Cea, la Maria Fallada, la Berta Fontboté, la Irene Marcuello, en Carlos Pamplona i el Juan Manuel López. Les raons de la tria han estat la meua percepció de qualitat juntament amb la nota de tribunal. He afegit també un criteri d'antiguitat, en el sentit que he intentat que hi hagués la màxima representació possible de totes les generacions d'estudiants. A continuació explicaré cada projecte seguint els següents paràmetres: títol, curs, tutor, comissió avaluadora, l'abstract del treball (per tal de deixar que l'estudiant s'expliqui) i finalment una descripció del treball.

6 TFG destacables

Carlos Pamplona

Títol: Piñata “Adaptación de un cuento infantil al ámbito digital”

Curs: 2014-2015

Tutor: Artur Muñoz

Comissió avaluadora: Claudio Molina, Dr. Enric Mas, Artur Muñoz

Qualificació: 10. Matrícula d'honor.

Abstract:

«Piñata és un conte infantil i·l·lustrat, sense textos, on el lector descobreix la narració amb la seva interacció. El principal objectiu d'aquest projecte consisteix en traslladar un conte infantil tradicional que vaig fer per a l'assignatura de 'Taller de Creació Gráfica' a l'àmbit digital i interactiu fent ús de l'animació tradicional (Frame a frame). Amb aquest projecte em porta a realitzar una investigació del meu procés creatiu. La memòria mostra i analitza les reflexions i decisions preses durant tot el procés de treball. Es tracta d'un projecte d'investigació en el que l'aportació està en la pràctica artística.

05

10

La memòria documenta tot el procés creatiu de manera cronològica, des de la recerca del àmbit d'interès a investigar, els canvis d'adaptació del llibre físic a l'àmbit digital, la recerca d'eines informàtiques necessàries per al projecte, el tipus d'il·lustracions aplicades, fins al test de usuaris on s'analitza la interacció entre l'usuari i la aplicació interactiva. Tot aquesta investigació sobre el procés pretén concloure finalment en una reflexió sobre la forma de treball aplicable a projectes futurs.» (Pamplona, 2015)

15

20

Descripció de la recerca:

El de Carlos Pamplona és el TFG més antic de tots el presentats en aquest document. Ja haurà vist el lector que l'*abstract* de l'alumne mostra la meva pròpia malaptesa a l'hora d'explicar el procés. Clarament ens trobem amb un alumne que vol fer obra i que té un professor d'assignatura que insisteix amb la idea de recerca. Sigui com sigui, he volgut documentar el cas perquè va ser el primer TFG de creació visual del grau en Disseny a EINA digne de la MH. És un projecte final que s'aguanta en un nivell professional i que fa una aportació. Tal i com Carlos Pamplona explica al seu resum, es tracta d'una narració que es resol amb la interacció. La proposta sempre em va recordar la col·lecció de llibres infantils *Tria la teva aventura* que van ser molt populars durant la meua infantesa. La idea era un text que et deixava triar opcions narratives fins arribar al teu final. En el cas d'en Pamplona, la narrativa no era múltiple però sí que s'anava desenvolupant a través de la interacció. La interacció com a fet narratiu és de fet l'aportació que aquest TFG proposa. Quina és, doncs, la terminologia d'aquest treball segons Borgdorff? Possiblement estariem parlant d'una banda de recerca *en les arts*. Trobem

25

30

35

40

Maria Fallada

Títol: La no-ciutat | Una observació i interpretació de l'espai urbà

Curs: 2015-2016

05

Tutor: Artur Muñoz

Comissió avaluadora: Dr. Lluís Nacenta, Dr. Enric Mas, Artur Muñoz

10

Qualificació: 9,8. Matrícula d'honor.

Abstract:

«La no-ciutat és un treball d'investigació entorn de la relació individu-ciutat que té com a objectiu principal entendre què és la ciutat i com ens hi relacionem a partir d'estudis sociològics, antropològics i psico-geogràfics i, especialment, mitjança la pràctica del dibuix com a eina d'exploració i coneixement.»(Fallada, 2016)

15

Descripció de la recerca:

Possiblement aquest és el TFG més reeixit en el sentit del que entenem per a RA. La Maria fallada té l'objectiu de comprendre la relació ciutat-individu. Per fer-ho l'enfoca des de dues vessants. D'una banda, la lectura de textos –com a qualsevol branca de les humanitats–, de l'altra, afegeix la pràctica del dibuix. El dibuix esdevé un element de recerca en el sentit que posa en pràctica allò que és llegit a l'hora que guia el camí de la Recerca. Es tracta d'uns dibuixos al natural que tenen la característica de fluir en el temps i els espais. D'aquí el seu aspecte inacabat de vegades, cubista d'altres. L'objecte final és un text il·lustrat en el que imatges dibuixades i textos es van entrelaçant generant un diàleg únic a través del qual augmenta el nostre coneixement de la relació que s'estableix entre la urbanitat i l'individu. En termes de Borgdorff és un treball que barreja un acostament *sobre l'art* i a través de *l'art*. Tot i que potser el podríem entendre com un procés *en les arts*. Sigui com sigui, es fa molt difícil utilitzar una nomenclatura concreta. El més interessant, per a mi, és que barreja coneixement textual amb coneixement diguem-ne estètic.

20

25

30

35

40

Berta Fontboté

Títol: Emoji. La imatge en línia

Curs: 2015-2016

05

Tutor: Artur Muñoz

Comissió avaluadora: Dr. Lluís Nacenta, Dr. Enric Mas, Artur Muñoz

10

Qualificació: 10. Matrícula d'honor.

Abstract:

«Els emojis poden tenir diferents funcions lingüístiques. Quan l'emoji imposa la seva pròpia presència ens obliga a contemplar-lo com un objecte poètic. A mig camí entre la paraula i la imatge, l'emoji pot evocar tota mena de referents. En el context de la comunicació visual, seleccionar un emoji concret per a un missatge es converteix en una decisió significativa.» (Fontboté, 2016)

15

20

Descripció de la recerca:

El Treball de Final de grau de la Berta Fontboté és un treball difícil de classificar. D'entrada, el plantejament no dista del que podria fer un estudiant d'altres branques de les humanitats. Hi ha un tema i a través de la investigació textual es trenca un argumentari que pugui donar explicació al fenomen. L'interessant del cas és que la Berta Fontboté parteix d'un territori molt particular: ella i el seu entorn de dissenyadores i artistes utilitzen els emojis en un sentit molt concret: no es tracta de substituir les paraules per imatges, com fan la major part dels usuaris, sinó que es tracta d'expressar amb imatges allò que el text no pot expressar. És el que ella anomenarà un ús poètic, tot i que podríem cercar altres sentits. El TFG acaba cristal·litzant en una bella història de l'emoji amb una proposta d'ús expansiva i molt engrescadora. Estem davant d'una proposta de recerca que ens ajuda a comprendre des d'una proposta artística de performativitat, perquè el treball de Fontboté ens convida a usar l'emoji d'una forma no coneguda. Tot embolcallat en un document acadèmic d'aspecte comú. En termes de Borgdorff sembla, d'entrada, que és una recerca *sobre les arts* tot i que no estudia les arts i

25

30

35

40

que acaba sent una proposta d'art. De nou les classificacions *sobre, per i en* no donen el seu fruit.

05

10

15

20

25

30

35

40



A partir dels antecedents occidentals japonesos que hem exposat fins ara ve sorgint una incògnita: per què un conjunt de països amb una gran tradició artística i que ha creat els seus símbols més importants durant els segles XIX i XX, quan Google es va incorporar al Japó el 2006, quan Google es va integrar amb Emojis (AIL, 2015) i després a través de la seva adquisició a la Unicode, traduint acceptant internacionalment per codificar caràcters i que permeti la comunicació entre usuaris, comunicacions culturals i educació? Japó, ha vingut a convertir el primer conjunt Emoji (AIL, 2015).

A partir dels dissenys occidentals d'emoji de les empreses a partir de 2000, quan Google es va incorporar al Japó el 2006, quan Google es va integrar amb Emojis (AIL, 2015) i després a través de la seva adquisició a la Unicode, traduint acceptant internacionalment per codificar caràcters i que permeti la comunicació entre usuaris, comunicacions culturals i educació? Japó, ha vingut a convertir el primer conjunt Emoji (AIL, 2015).

Nel·l'obra, els símbols amb missatges, afegint als símbols d'animació. La conversació de les carones proposa amb símbols provinents de convencions del mangà, la pràctica de traduir les carones amb símbols amb missatges i a través de les xarxes socials relatats amb símbols presentats al conjunt, il·lustra molt bé el procés de diàleg que va desenvolupar l'artista dissenyador del primer set emoji del Unicode Consortium (AIL, 2015).

Françès, Emoy 2011 es va dir a la deriva el llenguatge artístic de la cultura japonesa. El dissenyador de missatges amb imatge, al·lucinat amb un clar coneixement de la cultura japonesa i de la pràctica de traduir les carones amb símbols presentats al conjunt, il·lustra molt bé el procés de diàleg que va desenvolupar l'artista dissenyador del primer set emoji del Unicode Consortium (AIL, 2015).

Aquest fet, que es desenvolupa en un entorn on la cultura japonesa és predominantment masculina, és un fet que no està contextualitzat en la societat global i a les aplicacions de missatges instantànies.

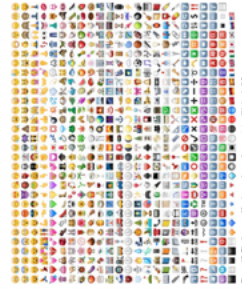


Figura 10. Exemples d'articles per als missatges amb imatge (AIL, 2015).

Irene Marcuello

Títol: El videojoc com a eina de comunicació.

Curs: 2017-2018

05

Tutor: Artur Muñoz

Comissió avaluadora: Arcadi Poch, Dr. Enric Font, Artur Muñoz

10

Qualificació: 9. Excel·lent.

Abstract:

«En aquest treball trobarem una investigació que estudia el canvi de paradigma actual al món dels videojocs, posant èmfasis en la seva capacitat com a eina comunicativa. Per poder-ho explicar, es proposa un estudi històric, per tal de comprendre com en s'ha desenvolupat la indústria dels videojocs fins ara. Finalment, es proposa la creació d'un videojoc de les característiques especificades. De manera que s'explica tot el procés que s'ha dut a terme a l'hora de produir un videojoc des de zero.» (Marcuello, 2018)

15

20

Resum/ explicació del treball:

La Irene Marcuello presenta un TFG que té com a objectiu principal la realització d'un videojoc, així com una tasca de conscienciació pel que fa a l'opinió que tenim del videojoc. Podrem entendre que aquest estudi històric va ser una recerca *sobre les arts*. Aquest estudi, però, va permetre que l'alumna entengués i interioritzés la seva pràctica. En un sentit acadèmic, l'aportació no va ser significativa. La recercadora, tot i la suposada distància teòrica, era (i és) una usuària avançada de videojocs fet que queda palès en el text on mostra un coneixement profund del medi i les tendències. El treball presenta una voluntat divulgadora on l'autora manera reivindica el videojoc com una pràctica legítima i digne. D'altra banda l'alumna va aprofitar el TFG per aprendre unes habilitats que no tenia: el disseny i programació d'un videojoc. Donat que al Grau d'EINA no hi ha formació específica en aquest sentit, la Irene Marcuello va decidir contactar amb un parell d'estudiants d'altres branques amb el quals es van repartir la feina: Eric Araujo va fer de programador del

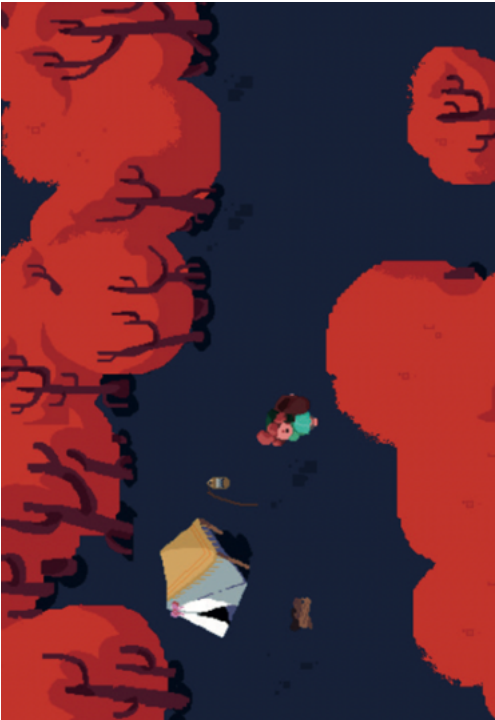
25

30

35

40

joc, Biel Serrano de consultor i desenvolupador i Irene Marcuello de propulsora del projecte i dissenyadora del joc. Així doncs, la recerca es va transformar en un projecte de recerca *per les arts* en termes de Borgdorff, tot i que potser la idea d'arts a través de la Recerca de Dumbois és la que més li escau. El resultat final va ser un videojoc d'aspecte de joc dels 80-90 que mitjançà la metàfora pretenia pensar el sistema educatiu. Una proposta sens dubte innovadora, ja que el joc era un joc convencional ple de capes de significat amb un resultat estètic deliciós. En termes de Borgdorff, aquesta ultima part sembla que encaixaria amb la idea de *recerca per les arts* tot i que ella va acabar realitzant un videojoc que podria ben bé ser una proposta *en les arts*. En definitiva veiem que el treball es mou entre varies de les categories de Borgdorff tot i que cap d'elles li encaixa del tot.



(Fig. 07)
Irene Marcuello TFG

Andrea Cea

Títol: El tatuatge contemporani. Solidificació d'una societat líquida.

Curs: 2017-2018

05

Tutor: Artur Muñoz

Comissió avaluadora: David Armengol, Mar Saiz, Artur Muñoz

10

Qualificació: 9,3. Matrícula d'honor.

Abstract:

«Aquest treball d'investigació proposa els motius i les raons per les quals ens tatuem i si aquestes raons han canviat a partir de la societat de consum. Tot és fugaç, vivim en un present continu on no hi ha futur. El tatuatge, en canvi, fa prevaldre idees a la pell de manera permanent. La vida és un constant present i utilitzem la tinta líquida per immortalitzar aquest present que se'ns escapa. (Cea, 2018)»

15

20

Descripció de la recerca:

El cas de l'Andrea Cea és el d'una estudiant de Disseny que decideix, en l'última etapa de la seva formació, dedicar-se al tatuatge (actualment és la seva professió). L'Andrea Cea planteja el seu TFG des d'un punt de vista plenament textual: el seu interès és comprendre el sentit del tatuatge en la contemporaneïtat, així com la fascinació pels anys 70 i 80 que apareixen a la seva iconografia com a tatuadora. És una recerca que s'hauria de qualificar en termes de Borgdorff com a *sobre les arts*. Tot i que ella no presenta una distància teòrica amb l'objecte investigat, la recerca podria haver-se realitzat per algú que no fos tatuador i per tant amb distància. Si bé és cert que la comprensió de la seva pròpia feina va modificar el seu acostament al tatuatge extremant-ne certs aspectes. En aquest sentit es va tractar també d'una recerca *per les arts*. De nou veiem problemes en l'aplicació de la tríada.

25

30

35

40

05



10



15

20

Andrea Cea
2017 - 2018



25

30



35

40

(Fig. 08)
Andrea Cea TFG

Juan Manuel López Barajas

Títol: Mind

Curs: 2018-2019

05

Tutor: Artur Muñoz

Comissió avaluadora: Salvador Sunyer, Dr. Enric Font, Artur Muñoz

10

Qualificació: 9. Excel·lent.

Abstract:

«Mind és un curt d'animació que té com a objectiu generar una experiència visual i auditiva, trencant amb sistemes narratius clàssics, vibrant en freqüències més semblants al nostre llenguatge visual oníric que al racional. Les nostres preguntes sobre la ment humana i els somnis, ens acosten a llenguatges encara desconeguts. Potser l'art i les seves investigacions ens poden ajudar a completar el seu significat.» (López-Barajas, 2019)

15

20

Descripció de la recerca:

El treball que va presentar en Juan Manuel López-Barajas és el treball que presento amb una operativa més propera a l'imaginari d'un artista visual. López-Barajas vol fer una peça i utilitza la idea de recerca per a arribar a fer art. És sens dubte una recerca *per a les arts*, però no en el sentit de Borgdorff, on hi ha una perspectiva instrumental en un sentit comunitari, sinó que d'una manera semblant a la Irene Marcuello o Carlos Pamplona, on tots els esforços van destinats a l'execució d'una peça d'art. En aquest cas, un petit audiovisual. El punt de partida va ser el d'un alumne de Disseny molt escorat cap a la pràctica artística que vol dedicar el seu TFG a assolir de forma autònoma competències i habilitats que no té. En aquest cas, es tractava bàsicament d'una exploració tècnica sobre com animar i, també, d'una auto-exploració sobre el sentit de l'existència, el somni i la imaginació. Aquest fet marca una diferència en el mode d'operar de la memòria que no pretén documentar cap procés, sinó que resulta ser una dissertació paral·lela que ajuda a la configuració de la obra. El resultat final és una peça psicodèlica i hipnòtica, d'un

25

30

35

40

gran nivell. Una part de la recerca està enfocada *per l'art* –o com en els altres casos com un *art a través de la recerca*– , però no com un estudi que serveix per a tothom, sinó de nou com una experiència personal que usa la *recerca* com a productora d’obra. L’altre part de la recerca s’atansa de manera textual i d’una forma deliberadament desordenada a certes explicacions que trobem a la filosofia, l’antropologia i la psicologia.

Para establecer un diálogo entre la propiety y el sujeto, se han utilizado la visión subjetiva (cámara en primera persona). Y la mirada a cámara de los diversos personajes. Creando con este método la sensación de comunicación e inmersión mediante el visualizado de la pieza.



Figura 10.13
Juan Manuel López Barajas TFG

Por lo tanto a través de la animación, podemos acercar a nuestros espectadores hacia un tipo de reflexiones y experiencias sobre el tema elegido, de una forma en la que un libro o conversación, no puede. Con esto no quiero decir que sea más eficaz, simplemente que ante un cambio de estímulos, obtenemos diferentes resultados.

Quizás el lenguaje del arte nos acerca de una forma única a las preguntas no resueltas, con nuestros actuales lenguajes. Quizás el lenguaje del arte vibra en frecuencias cercanas a nuestro lenguaje visual cotidiano, que es el racional.

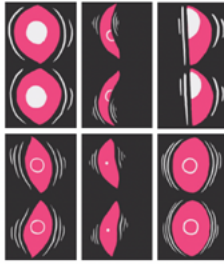


Figura 10.14
Juan Manuel López Barajas TFG

(Fig. 09)
Juan Manuel López Barajas TFG

Anàlisi general dels casos

Si revisem els casos que he presentat, ens adonem que les propostes dels millors estudiants de TFG del grau en disseny menció creació visual són interessants per diverses raons que llistaré a continuació. Pel que fa a l'aplicació de la tríada, hem vist que tot sovint apareixen més d'un dels acostaments. A més, una de les inversions⁷⁸ de Dumbois *art a través de la recerca* resulta útil tot i que aquest tipus de treballs tot sovint plantegen acostaments *sobre* que serveixen de base per al desenvolupament posterior de la investigació.

Tots els TFG que hem vist tracten temes que estan fora dels grans temes. Fora del que sembla important i digne d'estudi, els treballs mostren quant interessant pot ser allò que passa desapercebut. Una característica de l'art i del disseny és que tot sovint els artistes i els dissenyadors senyalen aspectes de la realitat que o bé havien passat desapercebuts o que no se'ls havia donat importància. Pensem, per exemple, en l'informalisme o en una Brillo Box sense anar més lluny. O potser ens podem acostar a la tasca del dissenyador tot sovint tant acurada, tan precisa, tant obsessiva i tant desapercebuda. Em refereixo aquí tant al tipògraf com al dissenyador de *packaging* o al dissenyador de cadires. Així, en els projectes que he presentat, hem vist un acostament a la realitat molt particular: els emojis, la relació amb la ciutat, el tatuatge, els videojocs com a eina educativa, un conte infantil o el gaudir de la psicodèlia per cercar sentit a l'existència.

Un altre aspecte interessant és que podem diferenciar entre acostaments cap a fer art o cap a comprendre fets o coses. Els estudiants que volen produir una peça d'art o un projecte artístic utilitzen el context de la RA des d'una perspectiva d'aprenentatge. En paraules de Chiantore (2022), els recercadors busquen *saber fer* quelcom que desconeixen. Entenc que, en graus de més maduresa artística, tot sovint l'artista troba processos o tècniques que només ella coneix o té. L'altre camí –molt més en sintonia amb la resta d'humanitats– se centra en comprendre alguna cosa. En el cas dels nostres exemples: el tatuatge a la contemporaneïtat, l'emoji o la relació persona ciutat. Dins d'aquesta classificació, hem trobat tant acostaments més clàssics amb una explicació centrada en la paraula, com altres experiències que d'alguna forma treballen amb el text com a part

d'un conjunt més ampli. Així la Maria Fallada ens presenta aquest ús del dibuix que fa a l'hora d'eina i a l'hora de matèria *cognoscent*, al mateix nivell que el text. Per la seva banda, Berta Fontboté ens ofereix una eina no pensada. El seu treball a mig camí entre el text acadèmic i l'oferta performativa és de fet una proposta tant per reflexionar sobre l'emoji, com per utilitzar-lo d'una forma poètica, fent així possible matisar el sentit de les paraules.

En definitiva, els exemples ens han ajudat en diversos sentits. D'una banda hem vist que la tríada de Borgdorff, heretada de Frayling, no funciona per comprendre amb facilitat la recerca artística. A l'hora hem pogut acostar-nos a l'univers dels estudiants de grau i com usen la idea RA en funció del seu interès. Hem vist una diferenciació clara entre explicar fenòmens i fer obra i com la recerca funciona en els dos casos. Per acabar, en els casos que tenien com a objectiu comprendre algun fenomen, relació o fet, hem observat tant la possibilitat de transcendir el text, com la de fer recerques que utilitzen única i exclusivament la paraula. Es mesclen, per tant, unes formes de fer recerca més convencionals amb altres més noves vinculades als llenguatges estètics. És interessant llegir de nou aquí la revisió de Chiantore de la tríada (que ell transforma en un quartet) i la seva explicació sobre aquest *a través de les arts*, ja que ens indiquen quelcom important: l'objecte de la recerca. Parlaré d'aquest tema més endavant.

A continuació presento un quadre on senyalo les característiques d'aquests TFG. Proposo vuit característiques. Em centro en la tríada de Borgdorff de manera completa Recerca *sobre*, *per* i *en* les arts, afegeixo la idea de *a través* de Dumbois i que també apareix en Borgdorff (2021) i proposo girar⁷⁹ tal i com explica Klein, però obvio *art sobre la recerca* així com *art per la recerca*, perquè no he trobat cap cas durant els set anys com a professor de TFG vinculat a la RA. Per acabar, afegeixo els ítems generació de coneixement, perquè tot gira al voltant d'aquesta idea i si existeix la realització d'obra, és un element d'importància en tot el debat.

79 Recordem *art sobre* la recerca, *art per* la recerca, *art a través* de la recerca i *art en* la recerca.

	Recerca sobre les arts	Recerca per les arts	Recerca en les arts	Recerca a través de les arts	Art a través de la recerca	Generació de coneixement	Realització projecte artístic ⁷²
Carlos Pamplona			x		x	x	x
Maria Fallada	x			x		x	
Berta Fontbote	x					x	x
Irene Marcuello	x	x			x		x
Andrea Cea	x				x	x	
JM López- Barajas		x			x		x

05

10

15

20

25

30

35

40

80 En un sentit clàssic, d'obra per exemple que pot ser exposada.

Per acabar, m'agradaria comentar un fet comú en tots els processos de RA que he tutoritzat durant els últims anys, quelcom ja llegim a Borgdorff (2012) i és que l'investigador que s'acosta a la RA presenta sempre el dubte de no saber allò que no sap i vol saber. Si hagués de definir un escull importantíssim en la resolució del TFG seria el problema que té l'estudiant per a definir el camp d'actuació. S'imposa remarca d'entrar a l'absurditat de la situació: un recercador sense tema de recerca, és com un amant sense interès per l'amor. La meua opinió docent és que alguna cosa estem fent malament al grau –en el sentit del disseny de la programació– quan no estem sent capaces que les nostres alumnes adquireixen interès pel sentit més primitiu del que fan. Passar per la universitat significa transitar un espai pensat per a la generació de coneixement. Que existeixi aquesta distància entre recerca i interès crec que ens hauria de preocupar.

Seguint amb el problema de trobar un tema de recerca, crec que es interessant explicar que, a l'inici dels TFG, s'inicia en tots els projectes un procés llarg de recerca sobre què es vol recercar. Les alumnes passen en general un calvari en aquesta fase que, en molt casos. Porta a uns treballs molt justos o amb molt poc interès. Aquest problema se solucionaria amb la creació de plans docents dirigits a estimular les ganes i importància del nou saber amb tot el que això significa.

7.3 Una proposta per a la comprensió de la RA

Amb la única voluntat de comprendre la RA i els seus diferents modes d'operar, he generat una senzilla guia –que actua com una eina– i que vol ser de fàcil aplicació. De fet, amb aquest canvi –en relació a la tant establerta terminologia *sobre, per i en/ a través*– pretenc establir una mecànica de pensament que actuï amb la mateixa senzillesa de Borgdorff, però que pugui superar-ne els problemes. Recordem que entenc el problema en diferents termes. Des de que no ens serveix per poder entendre els casos de recerca fins a la impossibilitat de la distància entre recercadora i objecte investigat i la confusió entre objectius, medis i tipus de coneixement. De fet al text de Borgdorff ja hi trobem un apartat molt interessant:

«Hi ha tres possibilitats de preguntar què és el que fa a la recerca artística diferent en relació a la recerca acadèmica i científica vigent: a través d'una pregunta ontològica, una epistemològica i una altra metodològica. La pregunta ontològica és (I): Quina és la naturalesa de l'objecte, del tema, en la recerca en les arts? Cap a on es dirigeix la recerca? I en quin sentit es diferencia d'una altra recerca

acadèmica o científica? La pregunta epistemològica és (II): Quins tipus de coneixement i comprensió abasta la pràctica artística? I com està relacionat aquest coneixement amb altres tipus de coneixement acadèmics més convencionals? La pregunta metodològica és (III): Quins mètodes i tècniques de recerca són apropiats per a la recerca en les arts? I en quin sentit difereixen aquests dels mètodes i tècniques de les ciències naturals, les ciències socials i les humanitats?» (Borgdorff, 2006)

05

La meua proposta recupera aquesta part del text i la simplifica en aquests 4 vectors:

10

- a) On es dirigeix la recerca?
- b) Quina és la relació entre la nostra pràctica i el coneixement?
- c) Quins mètodes, metòdica o estratègies utilitza aquesta recerca?
- d) On s'ubica la seva capacitat de transferència i de validació?

15

Com ja he dit, aquest quartet em serveix per entendre com pot operar la recerca quan sóc un recercador i em permet comprendre la recerca d'altri. A l'hora també permet que les institucions puguin fer encaixar una o altra RA segons la modalitat. El text de Borgdorff té la intenció d'abordar la comprensió de la Recerca Artística des d'un punt de vista generalista i per això desplega els temes com ho fa. Pel meu acostament el seu pensament és útil només en part. Explicaré a continuació perquè.

20

25

a) On es dirigeix la recerca?

Pensar cap on es dirigeix la recerca és per a mi senyalar una direcció i això és una estratègia crucial si volem saber alguna cosa no sabuda encara. Per tant, cal saber què vol saber el recercador. Quin és el seu objectiu. Borgdorff ens parla d'un l'acostament ontològic i desenvolupa aquestes preguntes:

30

«Quina és la naturalesa de l'objecte, del tema, en la recerca en les arts? Cap a on es dirigeix la recerca? I en quin sentit es diferencia d'una altra recerca acadèmica o científica?»

35

Anomenar a aquesta preguntes el problema ontològic crec que no facilita les coses. De nou detecto en els plantejaments de Borgdorff un problema de categorització que implica un desplegament massa gran de conceptes. La naturalesa de l'objecte és un problema de cada recerca i davant del

40

qual cada recercador haurà de posicionar-se. Pel que fa a la cerca de la diferència entre recerca acadèmica i científica, no és útil en el present cas. El que per mi és essencial és que la recercadora artística ha de saber cap on es dirigeix la seva investigació. Si aquesta cerca està en la direcció de saber què cercar –que és una possibilitat molt probable en RA– és importantíssim tenir-ho en compte. L'objectiu de la recerca és una part essencial del procés d'investigació. Sense objectiu de recerca no hi ha recerca possible i, per tant, ni recepció possible.

En el què volem conèixer apareix un element transcendent: la pràctica artística com a coneixement o com a element a conèixer. Hernández (2006) és molt clar en el seu acostament en una cita que ja hem vist:

«Això significa, per exemple, que la pràctica artística en determinades condicions, per exemple si fa públic el procés seguit i no sols el resultat obtingut, pot ser objecte de recerca com ha demostrat el treball de Sullivan (2004). D'altra banda la incorporació de les tecnologies vinculades a l'ordinador ha fet que la pràctica artística mediada per tecnologies informàtiques adquireixin un estatus de recerca sobretot en el camp del net art que encara que necessita aprofundir en alguns aspectes, com el procés d'indagació que està fent que el mitjà es converteixi en el garant de la recerca.»

O en el mateix sentit:

«[...] Considera que la indagació creativa i cultural duta a terme per artistes pot ser considerada com una forma de recerca. Amb aquest propòsit es poden utilitzar diferents metodologies preses de les Ciències Socials. El que serveix de comú denominador a la recerca en Arts i Ciències Socials, sosté Sullivan, és que la indagació que es realitza és rigorosa i sistemàtica. Els artistes poden destacar el paper de la intel·ligència imaginativa en la creació, la crítica i a construcció de coneixement, la qual cosa no té per què ser necessàriament nou, però ha de tenir la capacitat de transformar la compressió humana en algun sentit»

El que ens està plantejant Hernández és clar: si l'artista presenta la seva pràctica artística utilitzant certs mètodes, si aquests estan ben documentats i si transforma la nostra comprensió, la pràctica artística és homologable amb la idea d'investigació. Aquest punt és un eslavó dèbil dins de la cade-

na lògica en dos sentits: quan la documentació i la metòdica s'exposa per tal de comprendre la obra caiem en un parany. Soc del parer que la pràctica artística s'hauria de comprendre sola. Obligar l'artista a auto explicar-se desvirtua l'experiència de l'art que és el que ens interessa. Evidentment el context i el procés són importants, tal com ja hem vist, tant que de vegades són la obra. Però insisteixo que no té sentit que l'art s'hagi d'acompanyar d'un dossier per homologar-lo com a recerca. El fet és que jo sí que diferencio entre pràctica artística i RA. La recerca necessària per fer obra és un tipus de RA, però és important no *domar* massa aquesta recerca i menys si la sistematització és una qüestió d'acceptació dins l'acadèmia primer i dins del sistema de cerca de recursos després. La pràctica artística és un objectiu que podem assolir, o no, a través de la recerca. Així l'objecte de la RA pot ser fer obra, i aquesta obra pot pretendre explorar la idea d'art. Hem vist aquest acostament durant el període del manifest en múltiples casos. Però fer RA també potser estudiar l'obra d'un artista o explorar conceptes com les petro-masculinitats o la idea de possessió, com explicaré en el següent capítol a través del cas de Cabo San Roque. És a partir d'aquest últims dos casos que la RA rellevant és aquella que utilitza els recursos de l'art amb la voluntat d'augmentar l'enteniment de les coses del món i ho fa, precisament, subvertint que i com coneixem aquest món.

Un altre factor que cal tenir en compte en relació a l'objecte d'investigació i que vull destacar és que sota del paraigües RA ens trobem infinitat de temes de recerca. Això estan provocant desinterès. I és que, tal i com he exposat durant els capítols anteriors, la infinitat de plantejaments de RA i la infinitat de temes a recercar és tant inabastable que provoca que quan ens acostem a la RA, estigui exposant quelcom que no ens interessa. És a dir, que si ens interessem per la RA ens podríem acostar a la revista JAR on veuríem que al número 13 hi ha les següents exposicions, entre d'altres:

– Copy, tweak, paste: methods of appropriation in re-enacted artists' books de Rob van Leijssen

– Creative Practices and Public Engagement de Daša Spasojevic, Ana Souto Galvan

– Talking Field: Listening to the Troubled Site
Budhaditya Chattopadhyay

La primera exposició tracta de l'apropiació per part de les editorials i artistes de treballs icònics d'artistes dels anys 60 i 70; la segona exposició

per la seva banda «explora el paper de les pràctiques creatives en la creació de mètodes per al compromís públic i la promoció i el reconeixement del patrimoni tangible i intangible a nivell de la comunitat local»; mentre que l'última utilitza l'analogia dels artistes vistos com a ocells xerraires i dibuixos per tal d'explorar quin tipus de coneixement produeix l'art. Com veiem, les tres propostes semblen pertànyer a camps diferents. Tot sovint aquest és un dels problemes de la RA, ja que hi ha tantes pràctiques que s'hi aixopluguen i tants objectes a tractar, que es crea la desafecció per falta d'interès. Per tal de solucionar el problema, crec que hauríem de començar a usar un sistema d'indexació temàtic. La RA emergeix sota aquest prisma no com una disciplina, sinó com un sacseig als modes de fer recerca.

b) Quina és la relació entre la nostra pràctica i el coneixement?

Possiblement el vector més complex d'articular de tota aquesta tesi és saber quina relació té la nostra tasca recercadora amb el coneixement. Malauradament no estic capacitat per fer un estudi sobre el coneixement, ni els seus modes. He fet, al primer capítol, una breu introducció respecte al tema i n'acabaré de parlar en el següent i últim. Al text de Borgdorff hi llegim:

«Quins tipus de coneixement i comprensió abasta la pràctica artística? I com està relacionat aquest coneixement amb altres tipus de coneixement acadèmics més convencionals?»

Crec que és imprescindible que, com a recercadors artístics, ens fem aquesta pregunta: Quina relació establim amb la idea de coneixement? Volem, amb la nostra recerca, un coneixement pràctic –com en el cas de l'artista que adquireix una certa tècnica– en paraules de Chiantore: aquest *saber fer alguna cosa* que ningú no sap o pot fer? O volem generar coneixement proposicional com és el cas del filòsof? O potser volem generar un disturbi, com ens proposa Vilar (2017)? O potser –i aquesta és la meua proposta– creiem que el coneixement del món es pot articular més enllà del mode textual? D'altra banda també resultarà crucial per a l'execució de la recerca saber si el coneixement que estem provocant és nou o no.

El que hem vist en els exemples de les meves estudiants és que la pràctica de la recerca està saturada d'experiències de coneixement. Vull dir que tant per intentar incrementar l'enteniment d'alguna cosa, com per saber fer alguna cosa no feta, el recercador ha d'aprendre –incrementar

el coneixement— de molts aspectes que desconeix. Normalment es tracta d'anar incorporant dades que en algun moment es creuen i donen resposta a les preguntes que articulen la nostra recerca. En aquest sentit, fer recerca s'assembla molt al procés creatiu, per no dir que és el mateix. En el cas de la recerca per a la pràctica artística, aquest factor es multiplica i l'artista assumeix coneixement nou només per a ell. La meua idea, com ja he anat apuntant, no és discernir entre la recerca que genera coneixement nou, i la que no. La meua opinió és que tot és recerca i que depenent del context caldrà aplicar unes limitacions i característiques. Per exemple, en l'última fase del sistema universitari no té sentit plantejar un projecte de recerca en el qual es produeixi tan sols augment de coneixement ja conegut per part del recercador, mentre que per finalitzar el grau sí. D'altra banda un artista, per exemple, pot desenvolupar una estratègia de recerca per assolir certs processos que el portin a aprendre *arduino*⁸¹ i que això li permeti fer una obra interactiva. La idea de recerca pot funcionar en aquest cas molt bé, però no presentarà cap augment del coneixement global de res, ja que l'objectiu serà el de produir obra.

Un altre aspecte interessant i que ens pot ajudar seria la idea del tipus de coneixement que es genera amb la nostra pràctica. En aquest sentit ens és molt útil el text de Vilar (2021) quan explica que:

«No obstant això, normalment l'art en general, incloent-hi la recerca basada en la pràctica no produeix coneixements explícits amb continguts proposicionals, com les ciències, encara que, com acabem de veure, a vegades pot fer-ho⁸², sinó més aviat coneixements tàcits, sense contingut proposicional explícit. en general, les obres d'art encarnen un altre tipus de coneixement i possibiliten un altre tipus de comprensió que les ciències: un saber concret, singular, pràctic, experiencial, contextual. No hi ha una llista exhaustiva i sistemàtica de les formes de coneixement que trobem en l'art diferents del coneixement proposicional Berys Gaut, d'una manera una mica lleugera parlat de coneixement filosòfic, coneixement modal (en la ficció), coneixement del real, coneixement pràctic, coneixement del

81 Arduino és un controlador open source que ens permet controlar, a través de programació, sensors i actuadors. S'utilitza tant a l'educació primària com a les enginyeries o a les pràctiques artístiques interactives.

82 Vilar es refereix a casos com el de Duty free d'Hito Steyerl en el que la investigació genera (o treballa) amb contingut proposicional.

significat d'alguna cosa, coneixement fenomènic i coneixement moral o dels valors. A aquesta llista caldria afegir-li, almenys, el coneixement kinestésic o propioceptiu, el coneixement de conceptes i el de l'obra d'art. I qui sap si més. Que no tinguem una llista clara demostra que l'epistemologia contemporània segueix molt influïda pel prejudici positivista segons el qual el coneixement és bàsicament el que produeixen les ciències, i evidència, a més, que l'epistemologia de l'art és un camp de recerca en el qual tot està a mitjà fer.»

Si bé les categories veiem que són difoses, la seva aplicació (encara que poc acurada) ens ajuda a comprendre els treballs de recerca.

c) Quina metòdica utilitza aquesta recerca?

Per tal de saber allò que no és sabut he comentat que és imprescindible definir un tema i objectius. De fet, el que he estableixo al vector (a) és que tota recerca necessita d'una direcció. Els objectius, però necessiten d'una articulació d'accions que ens permetin assolir-los. Aquest apartat coincideix amb el que Borgdorff (2006) planteja com a pregunta metodològica:

«Quins mètodes i tècniques de recerca són apropiats per a la recerca en les arts? I en quin sentit difereixen aquests dels mètodes i tècniques de les ciències naturals, les ciències socials i les humanitats?»

El text de Borgdorff parteix d'un punt que em sembla trencador i amb el que no puc estar més en acord. I és que cal diferenciar entre metodologia, mètode i metòdica:

«En el debat sobre la recerca en les arts, el terme “metodologia” és usat amb freqüència en moments en els quals es refereix al “mètode” en singular o en plural. Encara que “metodologia” sona com si tingués més pes, els procediments als quals es refereix poden ser, en molts casos, menys mistificadors si se'n diu “mètodes”. Jo segueixo el suggeriment fet per Ken Friedman en un intercanvi de punts de vista sobre l'exercici de la recerca en les arts, en proposar utilitzar “metodologia” exclusivament quan es refereix a l'estudi comparatiu de mètodes. Un “mètode” és, per tant, simplement una forma ben meditada i sistemàtica d'aconseguir un objectiu concret.»

Partint d'aquesta explicació, m'agradaria afegir el terme metòdica. És a dir, una vegada ha estat diferenciat el mot metodologia de mètode, ens

adonem que no existeix un mètode sinó que n'hi ha molts i que aquests es combinen. Casacuberta (2014) ens enumera una sèrie de mètodes que podem utilitzar per a la recerca: mètode experimental, mètode observació participant, mètode semiòtic, estudi de cas, entrevista qualitativa, focus grup i mètodes quantitius. A aquests mètodes a les meves classes he afegit sempre la recerca bibliogràfica. Però anem a pams i intentem entendre el sentit de les explicacions de Casacuberta. De fet, per poder entrar a fons en l'apartat metodològic necessitem una base sobre la idea de coneixement. Proposaré aquí i de nou la idea expressada al primer capítol i en la que:

«Estableixo per coneixement aquella informació ordenada que ens permet descriure, explicar o preveure un fenomen. Com a fenomen entenc qualsevol cosa que trobem al mon. Si a aquesta proposta li afegim que de coneixements n'hi ha de molts tipus, resultarà que conèixer equival a comprendre o a fer alguna cosa de manera que amb tots els modes de coneixement que tenim puguem interactuar amb el mon d'una manera efectiva.»

El que n'extrec de tot plegat, és que per assolir els objectius de recerca necessitem obtenir i organitzar informació –a partir del creuament de dades–. Hi ha diversos mètodes establerts en els que els procediments i protocols estan més o menys establerts, tant pel que fa l'adquisició de la informació, com a la forma de creuar-la i organitzar-la en la cerca de nou coneixement. A l'articulació de les formes (mètodes) d'obtenir i creuar informació l'anomeno metòdica de recerca i és un altre vector clau, tant a l'hora de realitzar una recerca, com a l'hora d'assumir-la. La recercadora haurà, doncs, de dissenyar una metòdica que articuli tant la seva recepció de la informació com el seu creuament amb un objectiu particular. Soc conscient que en l'espai de la RA el recercador tot sovint se sent constret per aquest tipus de plantejaments. El que defenso és que fer recerca –seguint aquesta idea de Klein tant bonica de *voler saber el que no se sap*– parteix d'un objectiu, inclús quan l'objectiu és voler saber allò que volem saber. Per tant, sembla raonable que dissenyar un procés –sigui quin sigui– només pot que facilitar la feina. Així doncs, la meva proposta de metòdica i mètodes és això mateix, la meva proposta d'acció. A partir d'aquesta idea vull, en un futur no molt llunyà i com a via de continuïtat d'aquesta recerca, realitzar un manual metòdic per a la RA. D'altra banda, aquest vector per comprendre la recerca ens ajudarà en qualsevol del casos i de les propostes de recerca fetes. Fins i tot si no hi ha disseny de recerca preguntar-nos per ell ens ajudarà a comprendre què està fent el recercador.

d) On s'ubica la seva capacitat de transferència i de validació?

Un dels grans problemes tot sovint poc tractat de forma directa és el que anomeno problema de transferència. Ja hem vist als capítols anteriors que la investigació és un fenomen que trobem a les arts de forma recurrent des del renaixement. Evidentment qualsevol procés d'innovació anterior va estar precedit del que podem entendre com a una recerca. Leonardo feia recerca, però en molts casos no era transferible. Què passa, doncs, quan la recerca no es transferible? En la pràctica artística el fet de la transferència resulta irrellevant. L'artista assoleix les capacitats o els coneixements nous necessaris per als seus objectius. Per tant, una RA enfocada en aquest sentit és útil i vàlida. Ara bé, i aquest és un dels temes claus, quina és la situació quan ubiquem aquest procés de recerca en un sistema que pretén augmentar el coneixement de les persones? Com pot ser la universitat o un centre de RA? La funció del sistema universitari i el gran canvi que representa respecte l'ensenyament gremial (Chiantore, 2022) és precisament la construcció col·lectiva del coneixement. Doncs es tracta de publicar els resultats per tal de que aquests s'utilitzin a posteriori i així el coneixement creixi.

Tal i com ja he proposat a la relectura de Borgdorff, la seva proposta de fixar-nos en el context i el procés, a més de l'obra té un sentit de transferibilitat. El que entenc és que Borgdorff vol o bé a validar l'obra d'art com a recerca, o bé fer transferible d'alguna manera el coneixement pràctic de l'obra d'art. Ara bé, té això sentit en tots els casos? Quin és el format adequat per fer transferible, per exemple, el coneixement enèctic? La pràctica artística tot sovint presenta l'adquisició d'aquest tipus de coneixement i el text –el format bàsic de les tesis doctorals– és incapaç de transferir-lo. Recordem el text de Cenini en el qual ell mateix explica clarament que el seu manual no servia per aprendre a pintar. El que proposo és que tot procés de recerca –tant quan l'articulem, com quan el rebem– tingui en compte aquest aspecte a l'hora de mesurar/ entendre un projecte recercador. De nou el context de recerca ens posarà les pautes per saber quin grau de transferibilitat necessitem. Per exemple, té sentit subvencionar la generació d'un coneixement no transferible? Es poden acceptar com a treballs de PhD recerques de coneixement no transferibles? Són RA les recerques destinades a l'adquisició d'un coneixement nou no transferible?

L'altre punt complicat i que cal que tinguem en compte és la validació d'aquest coneixement i el que això soterra és la idea de veritat, de certesa.

Un problema clar de les humanitats és que tot sovint no podem falsar la nostra proposta. La idea de certesa esdevé tot sovint un problema d'interdependències en les quals intervenen múltiples factors. Parlaré sobre la certesa molt breument al següent capítol. Ara per ara m'agradaria exposar la proposta següent : el grau de certesa que necessitem haurà d'estar d'entrada en concordança amb el context. Les idees que ens portin a fer una obra d'art necessitaran un grau de certesa menor que un article d'opinió que al seu torn haurà de regir-se per paràmetres menys estrictes que un article d'investigació o una tesi doctoral. Hernández (2006), en les seves consideracions, és molt clar al respecte perquè presenta una proposta de recerca en la que la idea de la revisió per parells, importada de les humanitats, és primordial, així com la justificació de cada una de les decisions de recerca: tema, mètodes, documentació del procés, etc. La seva proposta, tant de transferència com de validació del coneixement, té tot el sentit dins l'àmbit de la recerca universitària associada al cicle superior o del que entenem per recerca acadèmica. Fora d'aquest context crec que podem revisar aquests paràmetres.

05

10

15

En definitiva, la meva proposta sorgeix del text de Borgdorff i n'és completament deutora. El que proposo cobreix totes les terminologies sobre, per, a través i en, així com la inversió quiàstica de Dumbois o qualsevol dels casos que puguin sortir al respecte. Com ja he comentat, l'objectiu és facilitar tant la comprensió com l'execució d'un projecte de RA preservant qualsevol possible acostament, però amb les eines necessàries per tal de que aquesta recerca s'adapti a les necessitats del context.

20

25

7.4 Aplicació de la eina de comprensió aplicada als casos anteriors

Per acabar aquest capítol m'agradaria tornar a analitzar molt breument els projectes de les meves alumnes de TFG, per tal de mostrar com opera la meva proposta de comprensió.

30

Carlos Pamplona

Direcció de la recerca:

35

Pel que fa al projecte de Carlos Pamplona "Piñata" com ja hem vist el seu objectiu és fer una peça audiovisual. El tipus de coneixement que es vol generar és pràctic o Knowing-how. Pel que fa la metòdica, Pamplona opta per documentar tot el seu procés. Poso a continuació l'índex del treball perquè ens ajuda a entendre què ens proposa:

40

1. Abstract
2. Introducció
3. Procés creatiu
 - 3.1 Cerca del tema
 - 3.1.1 Els meus Interessos
 - 3.1.2 Gif
 - 3.1.3 Anàlisi de referents/Estudi de casos
 - 3.1.3.1 Rebecca Mock
 - 3.1.3.2 Christoph Niemann
 - 3.1.4 Pinyata com a projecte a realitzar
 - 3.2 Adaptació a l'àmbit digital
 - 3.2.1 Anàlisi d'eines informàtiques interactives
 - 3.2.1.1 Adobe Indesign (Foli Builder i Foli Overlays)
 - 3.2.2 Guió i storyboard
 - 3.2.3 Il·lustracions
 - 3.2.4 Animació
4. Pinyata
5. Reflexions sobre el projecte
 - 5.1 “Àlbum sense paraules” per Emma Bosch
6. Conclusions
7. Bibliografia

Metòdica:

La metòdica proposada és clara: el recercador ens documenta tot el procés, des de la tria de tema, el procés creatiu, els procediments tècnics i els resultats en forma de projecte.

Relació amb el coneixement:

Pel que fa a la relació amb el coneixement, al TFG de Pamplona apareix el problema del coneixement nou que existeix com a proposta singular de narració -és a dir com a conclusió i a l'hora com a exemple- i del tipus de coneixement adquirit per l'alumne que de fet és pràctic o Knowing-how.

Transferència i validació:

El problema de la transferència del coneixement obtingut és clar, ja que resulta intransferible en el format que presenta Pamplona. La raó d'aquesta afirmació és que Pamplona aprèn a fer quelcom que no sabia

fer i documenta el procés que ha seguit. Aquest procés, però, és particular i no és garanteix que, seguint el procés, el lector pugés assolir-lo. Però cap lector del seu TFG obtindrà aquest coneixement amb la lectura del treball. Pel que fa a la validació de la certesa, el treball no pretén augmentar l'enteniment de res i en aquest sentit el paràmetre no té aplicació.

05

Maria Fallada

Direcció de la recerca:

10

Al TFG de Fallada hi podem directament llegir una direcció clara de recerca:

«Conèixer i entendre què és la ciutat, plantejada com a un tipus d'espai, i saber si es tracta de quelcom que afecta el comportament humà. En cas afirmatiu, procediria a comprendre com la ciutat influeix els individus que s'hi troben. El darrer objectiu, no menys rellevant, consisteix a desenvolupar una pràctica mitjançant una eina o un comportament que em permeti presenciar la ciutat –suposadament coneguda– d'una forma diferent de l'habitual- Alhora, ambdós propòsits pretenen aproximar l'individu –en aquest cas el ciutadà– a un autoconeixement que consisteix a comprendre què, com i perquè som el que som allà on ens trobem.» (Fallada, 2016).

15

20

Relació amb el coneixement:

25

El cas de la Maria fallada introdueix el que jo entenc com un tipus de coneixement *sensorial* vinculant al dibuix al coneixement produït pel text. Recordem que al treball de Fallada (2016) trobem text barrejat amb dibuixos. Aquests dibuixos estableixen una relació recíproca de complementació (que no d'il·lustració) amb el text. El TFG de Fallada resulta, en la meva opinió, un brillant exemple en l'execució d'una ampliació del coneixement proposicional a través el coneixement que proposa el dibuix.

30

35

Metòdica:

L'articulació dels mètodes de recerca són, en aquest cas, la documentació bibliogràfica, la observació participant i el dibuix. No és aquí l'espai per re-llegir la totalitat del text, però val a dir que la seva articulació del mètode dibuix resulta brillant. Recolzant-se en

40

estudis de cas com l'exposició "TRAC, El dibuix com a eina de coneixement" (de Guayabero, 2014 a Fallada, 2016), afirmarà:

05 «Exposa com el dibuix pot arribar a tenir un ús molt eficaç a l'hora d'entendre conceptes complexos en relació a l'art, la ciència, la tecnologia, etc. Aquí, els dibuixos personals serveixen per comprendre els propis projectes o bé estructures físiques o conceptuals. D'altra manera, els dibuixos esquemàtics o estructurals són per entendre plantejaments i realitats que serien
10 impossibles d'assimilar en un altre llenguatge.»

Plenament entesa i explicada l'eina dibuix pel coneixement, Fallada teixeix un text en el que la informació obtinguda a través de la recerca bibliogràfica i la observació participant –aquesta última activada pel dibuix– desembocaran en un text en el qual veiem hibridats el text i el dibuix, que passa de ser una eina de recollida i reflexió, a ser un element essencial en la comunicació.

Transferència i validació:

20 Pel que fa als aspectes de la transferència, el projecte està totalment pensat en aquesta direcció i no presenta cap mena d'impediment. En un sentit de validació de la certesa, el projecte se situa en els mateixos termes que qualsevol recerca en humanitats.

25 *Berta Fontboté*

Direcció de la recerca:

30 El projecte de recerca que planteja la Berta Fontboté té com a objectiu comprendre l'ús l'emoji. En el seu TFG podem llegir una definició clara del vector:

35 «Des de l'aparició de l'aplicació WhatsApp per a smartphones, la utilització dels emojis s'ha convertit en un recurs a l'abast de tothom. Aquests pictogrames poden funcionar en diversos nivells, però el present treball en destaca un en particular: el seu ús poètic. En el treball es pretén exposar un discurs propi sobre l'ús expansiu dels emojis, que es relaciona amb la funció
40 poètica del llenguatge.» (Fontboté, 2016)

Relació amb el coneixement:

Fontboté, en aquest cas, no es complica i presenta una intenció de coneixement proposicional redactant un TFG aparentment convencional. La particularitat d'aquest TFG en relació amb el coneixement és que – atès que el TFG de Fontboté planteja un ús poètic de l'emoji que permet transcendir el significat icònic de les imatges dins del text– acabarem tenint una proposta d'expansió de la textualitat.

05

Metòdica:

En un sentit metòdic el projecte resulta també convencional:

«Per a realitzar la recerca ha estat necessari comprendre millor l'origen de l'emoji i la seva naturalesa. Això ho he dut a terme a través d'una recerca bibliogràfica. També he analitzat diferents exemples de l'ús del emoji i he seleccionat aquells casos on intuïa una possible funció poètica. Finalment, s'ha descrit amb més profunditat l'emoji com a objecte poètic tot utilitzant referències provinents de la lingüística però adaptant-les a la naturalesa eminentment visual dels emojis.» (Fontboté, 2016)

15

20

Transferència i validació:

El projecte, en un sentit de transferència, resulta aparentment també convencional. El projecte de Fontboté presenta, però, una peculiaritat que el fa molt especial. I és que escriu la dedicatòria del TFG fent un ús expandit –en part poètic, en part metafòric– de l'emoji. De fet, Fontboté aplica les conclusions del seu text en una aparent i naïf dedicatòria. Aquest petit gest transforma un projecte de recerca acadèmica en una proposició artística que es brinda als lectors com un petit regal. La validació del coneixement se succeeix en els mateixos termes que els treballs en humanitats.

25

30

El coneixement generat queda, doncs, alterat en la transferència ja que apareix com una possibilitat d'ús, a més d'un estudi de comprensió. En un sentit de validació de la certesa, el projecte se situa en els mateixos termes que qualsevol recerca en humanitats.

35

40

Irene Marcuello

Direcció de la recerca:

05 El TFG d'Irene Marcuello pretén:

«Crear un videojoc. Aprendre d'una manera experimental a dissenyar i produir un joc.» (Marcuello, 2018).

10 Relació amb el coneixement:

El tipus de coneixement que pretén generar Marcuello és el que entenem de nou com a un coneixement pràctic. És a dir, que cerca la obtenció d'una sèrie d'habilitats sobre la idea del fer. Val a dir que, tal i com ja he explicat, el treball de Marcuello té una doble vessant, ja que si bé és cert que l'objectiu central és l'adquisició d'aquest coneixement pràctic, el treball consta d'una primera part en la qual l'autora utilitza l'espai TFG per a reivindicar el videojoc. Aquesta part divulgadora està suportada sobre coneixement proposicional.

20

Metòdica:

Pel que fa l'articulació de mètodes, Marcuello se serveix de bibliografia especialitzada i d'un estudi de cas. En el sentit de la metòdica el treball es vertebrava a través de la idea del fer. Tant Marcuello com el seu equip van aplicant la informació que van recol·lectant al projecte que mitjançà la prova error es va construir.

25

Transferència i validació:

30

En un sentit de transferència, el treball presenta problemes ja que, emprant la memòria, un lector no pot adquirir les habilitats que Marcuello i el seu equip han assolit al final del procés. Tant aquest coneixement adquirit, com l'apartat de divulgació presenten altres problemes perquè el coneixement que presenten no és nou. La peça final d'art sí que presenta certa innovació. Pel que fa a la validació de la certesa, el paràmetre no s'aplica ja que no hi ha cap aportació remarcable.

35

40

Andrea Cea

Direcció de la recerca:

L'Andrea Cea té la voluntat d'estudiar i comprendre la situació del tatuatge en la contemporaneïtat, el seu text s'explica per si sol:

05

«Vull saber si la societat de consum ha influenciat o ha propiciat de manera indirecta l'increment dels tatuatges, i si realment aquests tatuatges van en contra direcció o són un objecte més de consum. Esbrinar perquè està tant present a la nostra societat, com és aquesta societat i quines són les raons per les quals ens tatuem avui en dia. També preguntar-me si aquestes raons tenen alguna similitud amb les raons originals d'aquesta tècnica o han aparegut nous motius (relacionats amb la societat de consum) que ens fan tatuar-nos avui en dia» (Cea, 2018).

10

15

Relació amb el coneixement:

La seva proposta de coneixement és convencional, basada en el text i el coneixement proposicional.

20

Metòdica:

Per tal d'explicar el fenomen, la recercadora extreu les dades de la bibliografia existent –en l'àmbit de la historiografia del tatuatge, la sociologia i al filosofia– i les creua a través de les idees de liquiditat, modernitat, postmodernitat, kitsch i retro-topia.

25

Transferència i validació:

30

En la seva proposta de recerca la transferibilitat del coneixement no es veu afectada i en un sentit de validació de la certesa el projecte se situa en els mateixos termes que qualsevol recerca en humanitats.

35

40

Juan Manuel López-Barajas

Direcció de la recerca:

05 Pel que fa a l'últim dels treballs, "Mind", ens trobem amb un estudiant que té com a objectiu fer una peça d'art que explori les raons de l'existència, el somni i la psicologia.

Metòdica:

10 La memòria articula una metòdica que combina el coneixement proposicional i les adquisicions tècniques de l'alumne que s'utilitzen en la creació de l'obra.

Relació amb el coneixement:

15 El resultat final és una peça audiovisual hipnòtica i psicodèlica que utilitza el que podríem anomenar coneixement estètic per parlar-nos del ser.

Transferència i validació:

20 La transferència aquí arriba a un espai complex: la memòria no ofereix res nou, tan sols hi veiem reflectit d'alguna manera el procés mental de l'artista. La peça, però, sí que és capaç de parlar-nos de l'existència, encara que amb un llenguatge estètic i artístic i és per això que parlo de la generació d'un coneixement estètic molt en la línia del que intuïm a Borgdorff (2010). Pel que fa el paràmetre de validació de certesa, no aplica el treball, opera en l'àmbit de les sensacions.

30 7.5 Conclusions

La meua experiència com a professor de TFG a EINA Centre Universitari de Disseny i Art basat en la Recerca Artística m'ha portat a concloure que la triada de Borgdorff –en molta aspectes brillant– no té una aplicació real a l'hora de clarificar-nos diferents formes de fer recerca. En aquesta circumstància i vist que urgeix una eina que ens permeti comprendre la diversitat d'acostaments a la RA vaig decidir elaborar la meua proposta.

40 He continuat el capítol amb la idea de mostrar que la proposta *sobre/per a/a través/ en* com a estratègia per a comprendre la RA no funciona plenament. Per fer-ho he utilitzat una petita mostra dels treballs que les me-

ves alumnes de l'assignatura Treball de Final de Grau (TFG) van realitzar durant el període comprès entre els cursos 2012-13 i 2019-20, en el qual jo era el professor. Si he considerat que aquests treballs són adequats per aquest text és degut a que el meu plantejament de l'assignatura TFG va ser a través de la idea de RA. El TFG dels graus de les professions vinculades a l'art i de l'art presenta un plantejament controvertit, ja que bascula constantment entre acostaments professionalitzadors i acadèmics. Un cop presentats els diferents projectes de les meves alumnes, he exposat que la tríada de Borgdorff funciona per a entendre parts del procés. En la majoria de casos hem vist com operen dues o, fins i tot, les tres terminologies a l'hora. De l'anàlisi dels treballs, he observat que les estudiants presenten temes molt concrets i aparentment banals, amb l'interès d'incrementar-ne l'enteniment o amb la intenció de fer obra d'art. Pel que fa el primer grup, hi ha una tendència a utilitzar el text tal com en una recerca clàssica en humanitats (tot i que amb matisos). Hi ha un altre grup, però, que presenta un interessant camí en el que s'exploren altres maneres de conèixer més enllà del text.

05

10

15

La finalitat de presentar aquest marc ha estat la de generar una eina que ens permeti comprendre qualsevol tipus de RA del tipus que sigui i en qualsevol espai que s'estigui generant. L'eina està destinada tant a recercadors, com receptors de les recerques, és senzilla i es basa en articular 4 preguntes pertinents que actuen com a vectors:

20

- a) On es dirigeix la recerca?
- b) Quin és el tipus de coneixement es genera?
- c) Quins mètodes utilitza aquesta recerca?
- d) On s'ubica la seva capacitat de transferència i de validació?

25

La primera qüestió *a) On es dirigeix la recerca?* és important per tal d'ubicar-nos tant com a recercadores com a receptors d'aquest coneixement. Cal una direcció que ens guiï durant el camí quan estem recercant i cal saber o quin és el fenomen que es vol conèixer quan rebem aquest procés de recerca. Incidir en aquest aspecte, pot ajudar també a indexar els temes de recerca de manera que els catàlegs de RA siguin temàtics. Aquest últim punt obre un dubte important respecte el sentit de la independència de la RA com a disciplina. Deixo aquest aspecte com a futura via de continuació d'aquesta tesi.

30

35

Pel que fa la segona qüestió *b) Quin és la relació entre la nostra pràctica i el coneixement?* He manifestat que potser és el més controvertit dels

40

vectors i que em reservo el següent capítol per tal de poder-hi incidir una mica més. A grans trets, però, crec que cal que, com a recercadores, pensem quina relació tindrem amb el coneixement, tant en un sentit de tipologia, com d'innovació. Es tractarà de coneixement proposicional? Es tractarà de coneixement pràctic? De coneixement estètic? D'un disturbi? Conèixer quin és el tipus de coneixement que volem generar guiarà la nostra recerca fent-la més efectiva i conseqüent. Un altre aspecte important a destacar pel que fa al coneixement és si aquest és nou o no. La meua proposta és que tant si es genera coneixement nou, com si no, hem de parlar de recerca. El que proposo és que, depenent del context investigador, s'exigeixi una o altra característica, ja que no té les mateixes necessitats la recerca feta des de la universitat que la que es fa per un article d'opinió.

Pel que fa a la tercera pota d'aquesta eina *c) Quina metòdica s'utilitza aquesta recerca?* Aquest vector està pensat per a comprendre el procés investigador. He proposat que en la generació de coneixement ens trobem sempre amb processos de recol·lecta de dades –informació– que ordenem. Durant el text he establert un petit glossari de com cal encarar el procés de recerca. He proposat la possibilitat d'entendre el terme metodologia com l'estudi sistemàtic dels mètodes, els mètodes com a tàctiques per assolir objectius parcials i la metòdica com a l'articulació estratègica dels mètodes. La meua proposta és que hem d'entendre aquest procés d'obtenció i organització de la informació com un continu que s'articula a través d'una metòdica que activa diferents mètodes. La metòdica tindria un sentit estratègic, mentre que el mètode tindria un sentit tàctic. Plantejo, a partir d'aquesta idea, una via de continuïtat de la meua recerca amb la realització d'una manual metòdic per a la RA. Val a dir, però, que aquest tercer vector però no elimina aquelles recerques plantejades en altres sentits. Utilitzar-lo, és a dir, comprendre la operativa de recerca, ens ajudarà sempre a entendre el seu sentit i la seva utilitat.

Pel que fa a l'últim vector *d) On s'ubica la seva capacitat de validació i transferència?* He proposat una reflexió sobre la transferència i la validació de coneixement. La meua proposta és que ambdós ítems s'adaptin segons els contextos de recerca, igual que he proposat en l'apartat *b*. En aquest sentit, he posat l'exemple que no necessitem els mateixos graus ni de la validació de la certesa, ni de la capacitat de transferència en la recerca que un artista realitza per al desenvolupament de la seva obra que en l'execució d'un doctorat.

Per acabar el capítol he aplicat els quatre vectors als casos de les meves alumnes. A través dels casos he volgut mostrar que l'aplicació dels quatre

vectors feia més clara i fàcil la caracterització respecte la idea de recerca. Aplicada la proposta, hem detectat que les categories que es desprenen dels vectors, d'una banda no s'inclouen l'una dins de l'altra i faciliten una bona caracterització de la recerca, de l'altra banda però, també presenten relacions d'interdependència que cal considerar. Sigui com sigui. la meva opinió és que a través de la proposta de vectors, podem augmentar l'enteniment de la RA d'una forma més efectiva que la que proposen els diferents acostaments terminològics. L'aplicació dels vectors, a més, genera un espai de reflexió al voltant de la RA que estic segur pot ajudar a futures investigadores a decidir com volen assumir la seva tasca.

05

10

15

20

25

30

35

40

Capítol 08:
Per què parlem
de Recerca
Artística?

Raó (06)
La RA, una
oportunitat per
al coneixement
a través de
l'anàlisi d'un cas:
*Dimonis de
Cabosanroque*

Durant els 7 capítols anteriors hem llegit les diverses causes per les quals, suposadament, hem arribat a encunyar el terme Recerca Artística. El relat apunta que l'aparició del terme RA té una doble vessant. El capitalisme cognitiu, com a model econòmic, sembla que pretén apropiarse de la pràctica de les arts a través de la seva inclusió en l'Espai Europeu per a l'educació Superior tot dirigint-la cap a la seva capacitat epistemològica. En el mateix sentit, la pràctica artística, donat el context post-històric, es fa valdre de nou en el capitalisme cognitiu gràcies a la seva capacitat epistemològica. Ambdós moviments s'encarnarien, segons aquest relat, sota la nomenclatura de RA. D'altra banda, si el capitalisme cognitiu sembla estar interessat per les capacitats epistemològiques de l'art, és perquè l'art durant el període post-històric testa i mostra les seves capacitats filosòfiques. Dins d'aquest període he destacat 3 moments en els quals sembla que la relació art i coneixement esdevé més forta: la creació de la curadoria moderna, l'art conceptual i l'art d'arxiu. En un sentit semblant, hem vist també que la idea de recerca podria aparèixer com un procés més o menys conscient des de, com a mínim, el Renaixement.

En aquest relat han aparegut també una sèrie d'idees del tot destacables que s'allunyen d'aquesta visió econòmica de la RA. Són la posició⁸³ de Pau Alzina, Arthur Danto i Susan Crowley.

Pau Alzina ens anima a pensar en una RA que superi la fractura entre ciències i humanitats. Arthur Danto ens fa pensar que en el moment post-històric –caracteritzat perquè tot pot ser considerat com a art sota les circumstàncies necessàries–, l'art ha de tendir cap a la filosofia. He reformulat aquest idea i he suggerit que fer RA sigui aquesta filosofia a la que es refereix Danto. Crowley presenta un discurs en el qual l'art, en la postmodernitat, només té una opció que es dedicar-se a generar coneixement. De nou he reformulat la idea i en aquest cas he entès que fer RA seria exactament el que ens està proposant Crowley, ja que tal com hem llegit durant tot el text anterior, la RA si alguna cosa és, és que es troba en el diàleg entre l'art i el coneixement.

En aquest capítol exposaré que la RA obre una manera de conèixer més enllà del text i que això s'ajustaria a la tesi de Danto, sobretot, i a la de Crowley. Per començar exposaré el problema del coneixement en relació

a la RA. La idea de coneixement és central en tota el discurs de la RA, però suposa alhora una dificultat. Recordem que l'epistemologia en estètica està tot just iniciada tal com hem llegit a Vilar (2021) en el capítol anterior.

Un cop descrit el problema, explicaré l'obra de Cabosanroque, Ex-orcismes i in-orcismes de Verdaguer perquè exemplifica el meu ideal de relació entre art i coneixement. Per fer-ho utilitzaré el material obtingut després de visitar la instal·lació al menys una desena de vegades, una entrevista amb el artistes al seu estudi, així com documentació privada que elles mateixes em van facilitar. Plantejaré la descripció com una visita a la instal·lació, a la qual afegiré part del contingut que he obtingut a posteriori. Això ens donarà una visió àmplia de l'obra. Per acabar, presentaré la relació entre les idees exposades durant el primer apartat i l'obra, de manera que em plantejaré si la Recerca Artística pot ser entesa com una pràctica que activa el coneixement, un coneixement multi-modal del mon, així com si té sentit la idea de coneixement multi-modal. Ambdós aspectes els deixo com la via de continuïtat principal d'aquesta tesi.

Abans de començar el capítol vull senyalar que la meva intenció aquí no és aclarir la relació art i coneixement, sinó presentar una proposta que a mi –de manera personal– em sembla un bon camí a explorar com a RA.

8.1 El problema: el coneixement

Sense cap mena de dubte aquest capítol és el més problemàtic de tota aquesta tesi perquè és en el que m'acostaré més al moll de l'os de la RA. La bibliografia, tal com hem vist en els capítols anteriors, principalment se centra en la idea de l'art com a generador de coneixement o, si no volem tenir un posicionament tant fort, haurem d'acceptar que la RA és una pràctica que posa en relació les idees art i coneixement. El problema, en part, és que establim paràmetres, pensem categories, inclús fem RA, però mai queda realment clar de què parlem quan parlem de coneixement. O a mi no em queda totalment clar. Tal com he exposat anteriorment, ens trobem amb un panorama on conviuen des dels qui defensen que fer art és fer coneixement, fins els que no el consideren coneixement si la pràctica no s'ajusta als estàndards de l'acadèmia i les universitats. Què vol dir conèixer? Aquest és el nucli del problema.

El coneixement és un afer extremadament complex. La complexitat de la idea de coneixement és extensa: es remunta als orígens de la filosofia

i continua avui amb els avenços de la neurociència i la psicologia. Els quatre volums de Cassirer ‘El problema del coneixement en filosofia i ciència’ de 1983, o el text d’Ayer de 1956 ‘El problema del coneixement’ o, també, ‘El problema del coneixement’ d’Oliver A. Johnson de 1974, són una mostra clara que realment el problema del coneixement existeix d’una manera forta, si més no des del punt de vista filosòfic. La tasca de realitzar una aproximació al terme coneixement en relació a la RA ha de ser duta a terme per la filosofia. He d’admetre que durant la preparació d’aquesta tesi en moltes ocasions em vaig plantejar realitzar aquesta tasca. La meva situació en el doctorat en la que realitzo aquesta tesi des de la facultat de filosofia –tot i que la meva formació és artística– m’obligava a moure’m en un territori bellugadís. Cada vegada, però, que entrava en matèria m’adonava més i més de la dificultat que em suposava aportar alguna cosa a l’àmbit de l’epistemologia. L’epistemologia és una branca central de la filosofia i la meva formació, com he dit, no és filosòfica. Per tant, vaig decidir no entrar en matèria i aproximar-m’hi com el que soc: un usuari de l’epistemologia.

És per aquesta raó que vull abordar el tema des de la perspectiva d’usuari, amb l’ajuda de la filosofia –com no pot ser d’altra manera– i des del punt de vista del professor de la pràctica artística i del disseny i el de l’artista curador. És a dir, des del meu camp d’expertesa. El territori epistemològic és molt pantanós i per això intentaré atansar-m’hi amb prudència. Ara bé, donada la nostra situació com a recercadors artístics, ja he expressat amb anterioritat que crec que és important que tinguem unes nocions limitades però concretes de la idea de coneixement, que s’adeqüin a la investigació en arts. Només d’aquesta forma podrem definir amb la màxima claredat possible com dirigim la nostra recerca. En definitiva, hi ha una relació forta entre recerca i conèixer. Al primer capítol d’aquesta tesi he esbossat un acostament a la idea de coneixement que pretenia que em servís per a poder travessar tots els capítols amb certa fermesa. En aquest primer capítol vaig plantejar un acostament que tot i que no era res fora del corrent, s’entenia bé i m’ajudava a tenir una idea amb la qual crec que podem sentir-nos prou còmodes per debatre sobre la RA. Així em posava al costat de Casacuberta (2014), que establia una definició articulada sobre el *per a què?* que d’alguna manera significava vincular el coneixement amb la idea de comprensió. En aquest sentit, he establert per coneixement:

«Aquella informació ordenada que ens permet descriure, explicar o preveure un fenomen. Com a fenomen entenc aquí qualsevol cosa

que trobem al mon. Si a aquesta proposta li afegim que de coneixements n'hi ha de molts tipus, resultarà que conèixer equival a comprendre o a fer alguna cosa de manera que amb tots els modes de coneixement que tenim puguem interactuar amb el mon d'una manera efectiva.»

05

En el present capítol, evitaré cercar de nou una definició sobre l'essència del coneixement. Igual que he evitat preguntar-me *Què és la RA?* i en canvi m'he preguntat *Per què parlem de RA?* o com *Parlem de RA?*. Ara m'he qüestionat què fem amb el coneixement i com coneixem. Continuaré el text aproximant-me a la idea de coneixement. Ho faré a través de bibliografia bàsicament especialitzada en el nostre àmbit d'estudi. I amb l'objectiu tant de comprendre el problema que suposa la idea de coneixement en relació a la RA, com de cercar un posicionament útil. La referència més difosa i coneguda al nostre territori és la de Borgdorff (2010):

10

15

«En resum, el coneixement plasmat en l'art, que ha estat analitzat de diferents formes, com ara coneixement tàcit, pràctic, com "saber com" (*knowing-how*) i com a coneixement sensorial, és cognitiu, encara que no conceptual; i és racional, encara que no discursiu. La naturalesa específica del contingut del coneixement ha estat analitzada en profunditat en la fenomenologia, l'hermenèutica i la psicologia cognitiva.»

20

Aquest és el resum possiblement més conegut en el nostre territori en relació al tipus de coneixement que es genera a través de la pràctica artística. El meu problema amb aquesta definició és que no em queda clar realment a què es refereix amb cada una de les categories. Si bé el text anterior a aquest paràgraf és clar, és quan arriba a la citada conclusió que deixo de ser capaç de relacionar una possible pràctica vinculada a l'art amb la idea de coneixement. *Cognitiu i no conceptual, i racional però no discursiu* em sembla d'entrada poc clar. A més, crec que puc pensar una pràctica artística que impliqui un coneixement conceptual o discursiu. Davant d'aquesta indefinició, tot sovint la discussió s'embolica quan –guiats per preceptes positivistes (Vilar, 2021)– intentem comprendre la relació de les arts amb el coneixement a través de comparatives amb altres camps. Trobem exemples d'aquest acostament tant a Borgdorff (2010), com a Hernández (2006).

25

30

35

«Per això, molts considerem avui que, com ens assenyala Van Ragin (2003:22), "Mentre que les ciències naturals tendeixen a 'taxonomi-

40

zar' els fenòmens naturals (com és el cas de la biologia) i a 'explicar' des d'un punt de vista causal o merament probabilístic el comportament de les coses (com en el cas de la física), les ciències humanes pretenen exposar el significat dels fenòmens humans (com és el cas dels estudis literaris i històrics) i a 'comprendre' les estructures de significat de les experiències viscudes (com és el cas dels estudis fenomenològics del món o de la vida)".»

Si bé l'acostament ens ajuda en certa manera, sempre rau alguna cosa indefinida ja que quan penso en les arts, puc pensar propostes taxonòmiques. I és que les pràctiques artístiques si alguna cosa poden és interessar-se per qualsevol àmbit del coneixement així com de qualsevol acostament. Penso, per exemple, en el projecte d'escriptura de la tesi del matemàtic/artista Pep Vidal que va ser tractat a Hangar com una beca de creació artística o de RA. D'altra banda, si en lloc de comparar la pràctica artística en relació a altres àmbits del coneixement o d'intentar jocs filosòfics complexos ens acostem a una idea del coneixement vista des de les ciències econòmiques, tot torna a clarificar-se i curiosament ens ubiquem en un territori molt semblant al que vaig establir en el capítol primer. A Boix (2005) hi llegim en aquest sentit:

«Encara que de vegades utilitzem com sinònims els termes “dades”, “informació” i “coneixement”, en realitat no signifiquen el mateix:

1. Entenem com a dades el resultat de les activitats d'observació o d'experimentació (European Commission, 2000:10). Les dades són cadenes alfanumèriques generades per sensors, mesures i observacions. Es consideren la “matèria prima” per als processos de generació d'informació i coneixement (Brusoni 2002).

2. La informació es compon de dades que han estat organitzades, classificades o sistematitzades de manera que poden transmetre's o utilitzar-se com un input de les activitats de coneixement (European Commission, 2000:10).

3. El coneixement comprèn l'habilitat o la intel·ligència teòrica o pràctica necessària per a entendre, manipular o utilitzar dades i informació en activitats útils, sigui per la creació o instrucció de coneixement o alguna altra activitat (European Commission, 2000:10). Mentre que les dades i la informació existeixen amb independència dels individus, el coneixement és una qualitat humana i implica una

activitat cognitiva per part dels actors (Viginier, 2002).

Una altra aproximació al concepte de coneixement la proporciona Henric-Coll (2003), per a qui el coneixement és un producte de la informació, les habilitats i l'experiència, que permeten produir respostes el més adequades possibles a les situacions que es presenten (reactiu) o que és capaç de provocar (proactiu).

4. En opinió de Wurman et al. (2000), hi hauria una quarta etapa, denominada “saber” (wisdom). El procés de comprensió seria un procés continu des del nivell més elemental (dades), al més elevat (coneixement). El saber seria un nivell final de comprensió en el qual un individu o una comunitat incorpora els patrons i meta patrons que es poden utilitzar en situacions i de formes diferents en els quals els hem après. El saber seria molt difícil de transmetre, encara més que el coneixement. El que podrien compartir-se son les experiències que formen els maons del saber (Wurman et al. 2000).»

De nou ens trobem amb un acostament molt centrat en identificar coneixement a través del que fem amb ell. Ens ha sorprès la similitud amb l'acostament de Casacuberta. Així, seguint aquesta línia, podríem pensar que sí, que fer RA voldria dir alguna cosa tant senzilla com utilitzar el llegat de les pràctiques artístiques per ajudar-nos a comprendre el mon. Seguim, però, amb la bibliografia especialitzada. Detectat el problema d'indefinió de l'objectiu lògic de la RA –aquest augment del coneixement de les coses–, seguiré amb Vilar (2015a), (2015b), (2017a), (2017b), (2018), (2021) que des d'un punt de vista filosòfic sempre m'ha ajudat a clarificar tot allò que té relació amb la RA. Per suposat amb la relació entre la RA i el coneixement, també. Per començar, destacar, tal com ja he citat en altres moments del text, que el problema de l'epistemologia de l'art rau en que és un camí que està per fer:

«Que no tinguem una llista clara [de tipologies de coneixement] demostra que l'epistemologia contemporània segueix molt influïda pel prejudici positivista segons el qual el coneixement és bàsicament el que produeixen les ciències, i evidència, a més, que l'epistemologia de l'art és un camp de recerca en el qual tot està a mitjà fer.» (Vilar, 2021)

La cita, alleuja d'alguna manera els meus problemes i pors a l'hora d'acostar-me a l'abisme que suposa parlar d'art i coneixement. Després d'aquest petit parèntesi, i en el mateix sentit, m'agradaria entrar en el pensament de Vilar d'una manera més profunda:

«L'art no produeix coneixement en cap sentit semblant al produït per les ciències. Cap obra d'art és una dispositiu per a la producció teòrica. Això sí pot ser una porta cap a ella. Les obres d'art són dispositius per al pensament, per a la reflexió, potser invitacions al coneixement, però si són art, en cap cas són elles mateixes coneixement en el sentit fort del terme.» (2021:33)

En aquest sentit, Vilar sembla que vol trencar amb la tendència molt estesa de parlar d'art i coneixement massa a la lleugera. És per això que també hi llegim:

«Hom llegeix l'expressió «recerca artística» massa sovint associada amb la producció de coneixement. Els investigadors d'art no produeixen coneixement, produeixen dispositius per pensar.»(Vilar, 2021)

Aquest *statment* crec que és del tot útil ja que ens situa en un territori molt més palpable, menys eteri del que estem acostumats. Tot sovint el catedràtic de la UAB ens allunya del joc filosòfic que pot provocar el llenguatge i ens ajuda a comprendre. Tot i aquesta contundència inicial, veiem que el mateix Vilar (2015, a l'article 'Troubling research', contextualitza:

«Postularé una tesi forta: l'art és una forma de coneixement, entenent la paraula 'coneixement' en el sentit més ampli. L'art va ser primer víctima dels prejudicis platònics que veien en ell una forma d'engany i il·lusió allunyada de tot coneixement veritable, i, més tard, va ser víctima del règim modern que el va convertir en un fenomen estètic en detriment de les seves altres dimensions, particularment la dimensió cognitiva. Enfront d'aquesta tradició, és necessari reivindicar que l'art és la manera fonamental de pensar.»

Així, Vilar, enlloc de embrancar-se en complicades dissertacions filosòfiques que poc ens ajuden a comprendre la RA, fa un gir interessantíssim que és comprendre la obra d'art com un dispositiu per pensar. En aquest, sentit llegim al seu llibre 'Disturbios de la razón. La investigación artística' (2021):

«L'art, les arts, són maneres de pensar el Món. Molt rars vegades, de conèixer-ho en un sentit fort. Pensar el món és llençar les xarxes formades pel nostre llenguatge i altres eines cognitives sobre la realitat. Enunciats, mapes narracions, fotografies, percepcions, diagrames, equacions, i un munt d'altres eines són els mitjans per al nostre accés productiu a la realitat. Res es pot pensar ni conèixer sense calar les nostres xarxes sense utilitzar aquestes eines per a construir la realitat

amb sentit. Pensar és sempre llançar una xarxa de sentit sobre un fragment o aspecte del món. però conèixer només és una manera de pensar el món. El pensar és molt més vast que el conèixer.»

Aquest breu text soluciona d'alguna manera la meua voluntat de no entrar en una discussió sobre el coneixement, ja que em facilita profundament tant la meua relació amb la RA, com la seva aplicació. Per mi la RA és una manera de descriure una activitat que estava *en l'aire*, com deia Duchamp. La pràctiques de l'art, enteses en un sentit ampli, encaixen molt bé amb la polisèmia que genera el terme Recerca Artística, i d'aquí tot el text desenvolupat en els capítols anteriors. Ara bé, el terme també sintetitza una possibilitat: repensar la manera com coneixem o, com diria Vilar, pensem el món. Però anem a pams. Per començar vull subratllar l'hegemonia del text per tal d'accedir a la comprensió del món. Pel coneixement d'alguna cosa –sobretot quan ens posem seriosos– sempre recorrem al text. Inclús quan el text és incapaç d'operar correctament –com davant d'allò que és estètic– ens encaparrarem en el text. La curadoria pot ser una mostra d'aquesta idea quan s'erigeix, per exemple, com un mediador imprescindible entre l'art (allò estètic) i el públic. La meua opinió és que no podem *mediar* només amb paraules i explicacions. No podem incórrer en l'intent de traduir la obra d'art. Si volem *mediar* entre el públic i l'obra d'art, l'únic camí que puc entendre és el de donar el context necessari per tal que la connexió entre un i l'altra emergeixi per si sola.

Si bé fa uns paràgrafs he centrat el meu text sota la pregunta què fem amb el coneixement, ara m'agradaria reflexionar sobre com coneixem el món. La idea és que al final puguem establir alguna relació entre el *què fem amb el coneixement?* i el *com coneixem?* Aplicable a la RA. I és que el coneixement del món no s'obté només o únicament amb les paraules. M'agradaria en aquest punt posar un exemple, segurament naïf, però que m'ha estat útil: què puc fer si vull conèixer “la cosa síndria”? Per saber de què parlem quan parlem de la cosa que anomenem síndria algú podria dirigir-se a una enciclopèdia com la Viquipèdia i *saber*, mitjançant el text, de què es tracta:

«La síndria és un fruita comestible que prové de la síndria. És una baia amb escorça dura i sense divisions internes, i en botànica en diem *pepo*. La carn dolça i sucosa sol ser de color vermell intens, amb moltes llavors negres, tot i que existeixen varietats sense llavors. La fruita es pot menjar crua o en escabetx, i la pela és comestible després de la cocció.[...]»

Davant d'aquesta experiència algú podria esgrimir que no saps què és una síndria fins que no en menges. Però de fet caldria afegir a aquest comentari que no saps ben bé què és una síndria si no l'agafes, l'olores, la colpeges i notes i escoltes la seva peculiar reverberació. Però és que si de debò volem conèixer una síndria, no és suficient tot el que he dit. Necessitem també saber com i on cultivar-la i per això necessitem pràctica. A més, necessitem conèixer les diferents varietats i les seves peculiaritats. Necessitem conèixer-ne tots els usos en la nostra cultura. Necessitem conèixer també les seves característiques organolèptiques, la seva conservació òptima. N'haurem de menjar centenars per realment notar les diferències de sabor entre classes, per conèixer el punt perfecte de maduració. N'haurem hagut de palpar moltes, també, si volem endevinar només amb el tacte i el so el seu grau de maduració. Saber de síndries, tenir coneixement sobre les síndries és, per tant, un acte complex en el que intervenen múltiples factors. Sense pretendre descriure un ordre, esmentaré els sentits, la cultura, el llenguatge, la pràctica o la ciència. De nou l'esquema en el qual hi ha elements que capturen la informació i estructures(físiques o conceptuals) que la creuen es manté. Hem llegit fa unes poques línies a Vilar (2021) que:

«Pensar el món era llençar les xarxes formades pel nostre llenguatge i altres eines cognitives sobre la realitat. Enunciats, mapes narracions, fotografies, percepcions, diagrames, equacions, i un munt d'altres eines són els mitjans per al nostre accés productiu a la realitat.»

D'alguna manera aquesta explicació dona sentit a aquest breu acostament a l'acte de conèixer en el sentit d'*un accés productiu o de la possibilitat d'interactuar amb el món d'una manera efectiva* que he descrit amb anterioritat. És en aquest sentit que la RA per a mi sempre ha emergit com una possibilitat brindada als modes de conèixer, és a dir, oferta al nostre accés al coneixement. Un altre cas d'aquesta complexitat múltiple dels diferents modes de pensar les coses és una experiència que vaig tenir la primera vegada que vaig escoltar música renaixentista. Quan estudiem el Renaixement podem començar per un relat històric en el qual trobarem diferents acostaments. Així, l'estudi del Renaixement mitjança les paraules ens explicarà canvis de mentalitat, raons econòmiques o dinasties. De fet, això és el que trobarem, per exemple, si consultem de nou la Viquipèdia. Però també ens podem acostar al període a través de l'estudi dels textos dels pensadors que ens ajudaran a configurar una idea més i més completa del període. Una altra forma és estudiar les diferents manifestacions estètiques (tot sovint les que anomenem art) i que massa sovint estudiem

només a través de les paraules. Però què passa quan en tot aquest conjunt escoltem la música que es feia durant el període? La meva sorpresa és que, de sobte, el període adquireix una dimensió desconeguda. Escoltar música renaixentista per a mi és una acte revelador de comprensió. És una comprensió no textual, sensitiva que m'explica com estava configurat el cervell d'aquella gent. El mateix passa amb els gustos culinaris o amb la roba i els perfums. El gust és també una expressió del pensament. Així també el disseny del mobiliari, els tapissos o els pentinats ens ajuden a comprendre, en aquest cas, el Renaixement. I és que el relat estètic és un relat en sí mateix. El text esdevé des d'aquest punt de vista una eina complementària i no al revés. La pregunta que m'assalta ara és pensar què passaria si en lloc d'explicar-nos el Renaixement des de les paraules i els textos ho fem a través d'imatges i de sons? En aquesta línia, se m'acudeix que podríem començar a estudiar el període a través de plantejaments més propers a Warburg i que començarien a expandir la manera en com coneixem. En aquest mateix sentit llegim a Guasch (2011:49):

05

10

15

«Superar o portar més enllà la frase de Foucault: La millor manera d'accedir al saber d'una època és la de treure a la llum tot el que en aquesta època s'ha produït sota el règim del parlar»

20

Per mi això és la oportunitat que la RA ens està oferint: un espai per pensar el món a través també dels dispositius estètics. El lector podria pensar que una exposició temàtica seria exactament el que estic descrivint. I sí, en part certes exposicions recents al CCCB com per exemple 'Mart'(2021), 'La màscara no menteix mai' (15 desembre 2021 — 1 maig 2022) o Cervell(s) (2022) podrien entendre's en aquesta línia. Hi ha, però, una sèrie d'observacions que podem fer al respecte. Si apliquem els 4 vectors del capítol anterior, podem detectar que les 3 exposicions tenen un objectiu clar: fer pensar el públic sobre una idea concreta, que no coneixem la seva mètrica (si més no no s'especifica ens cap de les informacions públiques), que la relació amb el coneixement és que hi ha una dominància del coneixement basat en el text i una experiència sensorial que tot sovint il·lustra unes paraules i que el coneixement aportat no és nou i que la transferència s'efectua de manera clara. Pel que fa a la validació del coneixement, sembla que les dades sempre tenen un origen fiable que ens acosta a la idea de *veritat*. També és cert que la meua opinió pel que fa a la qualitat dels tres muntatge no és del tot positiva i que en els tres tot sovint l'art es perd o és inexistent (tampoc és que sigui la seva intenció!). El mateix passa massa sovint a la RA i d'aquí que Vilar escrigués el seu article 'Dónde está el arte en la investigación artística?' (2017).

25

30

35

40

Si considero que la RA és una oportunitat per al coneixement és perquè, com he dit, pot tenir en compte altres formes de conèixer, vinculades a altres aspectes que no només siguin els textuals. El medi, és el missatge (o el massatge) proposava McLuhan (1969). En l'explicació clàssica de la comunicació tenim un emissor, un receptor un missatge i un canal. Així podem canviar el canal i podem mantenir el missatge. Aquest model per tant no té en compte les alteracions que produeix la forma en el missatge. El rerefons del model és possiblement platònic: existeixen les idees (que de fet són les paraules) i les representacions d'aquestes idees que sempre són equívokes. En aquest sentit també s'explicaria potser la dominància del text com a mínim en els temps moderns com expressió del llenguatge respecte les manifestacions estètiques.

Dir que el medi és el missatge de fet dona força cognitiva al canal. I és, de fet, el pal de paller per pensar que la RA és una oportunitat pel coneixement. I és que entenc que la forma sens dubte altera el missatge. Comencem per un exemple que il·lustra aquesta idea: la peça de González Torres 'Només és qüestió de temps'. A la sala veiem escrita la frase 'Només és qüestió de temps' en lletra gòtica en una paret negra (MACBA, 2021). Tota la narració està vinculada a la forma del text. El lector, per una qüestió formal, entén que el que és qüestió de temps té relació amb l'Alemanya nazi. Si enlloc d'escriure amb lletra gòtica González-Torres hagués escrit amb *còmic sans*, la nostra comprensió del missatge hagués estat una altra i potser pensaríem que alguna cosa del món del còmic estava per passar i per tant el missatge hagués estat un altre. En la mateixa línia –tot i que des d'un punt de vista molt més senzill–, el curs 2012-13 Lluç Baños, escultor barceloní, va venir a fer una classe a la meva assignatura de TFG, a raó d'una exposició que havia realitzat. En Lluç, en aquella ocasió, va utilitzar un exemple políticament molt poc correcte, però molt efectiu per tal que les nostres estudiants s'adonessin de la importància crucial de la forma en el missatge. Aquest va ser l'exemple:

Fill de puta
Fill de puta
 Fill de puta
Fill de puta
 Fill de puta

En l'exemple, cada una de les diferents tipografies ens expressa un matis del significat. No és la mateixa classe de *fill de puta* el que està escrit en

còmic Sans que el que ho fa amb un pal sec, una didona o en un cal·ligrafia. La forma és doncs important. El mateix exemple serveix si enlloc de tipografia pensem en to. Podem utilitzar el terme per insultar, però també per saludar, per fer-nos els simpàtics o per exclamar. El significat de les paraules no és, dons, unívoc, sinó que depèn del context. I el context també és estètic. En aquests dos exemples ens adonem que dins del mateix medi –en aquest cas el medi escrit– no podem separar la forma del significat, perquè s'afecten mútuament. No existeixen, per tant, idees separades de la seva forma, sinó que, com diria Marí (2016) tot és pell, tot és aparença.

«La realitat no existeix. No hi ha enlloc cap realitat fixa, eterna, sempre igual a ella mateixa. L'única realitat és l'aparença. Però les aparences canvien, es transformen, i depenen de qui les percep. En molts moments de la història, aquesta constatació va fer creure els homes que la vida i el món eren un caos. I que calia atrapar la realitat immutable de les coses que s'amaga darrera les aparences.»

Aquesta idea de l'aparença ha estat perfectament assumida, per exemple, pel disseny que en molts casos es pot entendre com una activitat que produeix etiquetes. En vaig parlar durant el meu TFM (Muñoz, 2015), però ara en faré un petit resum. La idea és senzilla: una ampolla de vi és una realitat prou concreta, però és a través de la seva etiqueta que el disseny gràfic en senyala la identitat. Així un mateix producte (vi en aquest cas), pot ser percebut de diferents maneres depenent dels codis que usa la etiqueta. El consumidor tindrà una percepció –que transformarà en significat– molt diferent si l'encàrrec era el de comunicar vi gamberro o un vi clàssic i elegant. He exposat la idea del disseny com una etiqueta amb l'exemple d'una etiqueta, però sense ser tan literals el funcionament serà el mateix. Un restaurant és una realitat bastant concreta també. Ara bé, és en el seu disseny de l'espai que l'experiència restaurant canviarà. Des d'un espai jove, contemporani, sostenible en el que se serveix menjar japonès a un espai clàssic, auster i seriós en el que també se serveix menjar japonès els diferents dissenys d'espais són de fet una etiqueta a sobre de la idea *restaurant*. Per acabar, m'agradaria posar un últim exemple, el d'una cadira. Cada disseny de cadira té uns usos que d'alguna manera marquen la seva *forma*. Hi ha, però, una infinitat de formes dins de les cadires i no totes són funcionals. Si mirem els milers de disseny de cadires per a menjador, ens adonem que poden entendre's com a etiquetes sobre la idea de cadira, així n'hi haurà de sofisticades, clàssiques, contemporànies, carrinclones, especials, pop, i totes les categories que se'ns acudeixin que posaran en valor relacions entre la identitat i l'*status* a través del gust.

La Recerca Artística seria una manera de posar les aparences al servei del coneixement o, si més no, del pensar, tant pel que fa als mitjans com a les formes. Per defensar l'acostament a aquesta possibilitat d'explicar el mon, ens serà útil valorar també les categories de Vilar (2021) –que ell anomena conceptes–. Si durant tot el treball anterior, hem vist que per RA podíem entendre el treball de les artistes en el desenvolupament de l'obra, la feina de les curadores, o la tasca de les historiadores, ara veurem una categorització diferent:

1. La recerca per a la producció
2. L'artista com a investigador social
3. El curador com a investigador
4. La recerca com a generació de disturbis del coneixement
5. La recerca com a exploració del gran fora

Cada una d'aquestes categories està bastament explicada al text de Vilar (2021). Pel cas és interessant que desplaça la idea de disciplina (que jo he seguit durant tot el meu text) i presenta tres propostes (1,4,5) basades en un objectiu (recerca per a la producció artística, recerca per a provocar disturbis en el coneixement, recerca per a explorar el gran fora), a les que afegeix el rol del curador (3) i una categoria a mig camí entre la producció artística i la curadoria (2). El que fa Vilar és classificar segons els resultats, és a dir, classifica els diferents *outcomes* que les idees art i investigació produeixen. En algunes d'aquestes categories, veiem una expansió del que he anomenat *les aparences* amb finalitats diferents. Possiblement, per al cas que ens ocupa, és interessant explorar una mica més a fons el punt 4 –La recerca com a generació de disturbis del coneixement– i el punt 5 –La recerca com a exploració del gran fora–:

«La recerca artística en aquest quart sentit ha d'entendre's com l'activitat crítica de qüestionar el nostre diccionari d'idees rebudes. els disturbis de la raó són una metàfora per a assenyalar les activitats crítiques i subversives de l'art modern des de 1900, activitats que tenen una continuïtat lògica en les formes de recerca contemporànies basades en la pràctica. En conseqüència, aquí la recerca artística significa recerca a través de l'art o en el mitjà de l'art i producció de pertorbacions del coneixement i la comunicació, així com pertorbacions del sentit i la sensibilitat. encara que poden contenir coneixement, les obres d'art en si mateixes no són en absolut contribucions al coneixement en cap sentit fort. fan preguntes encoratgen les preguntes, pertorben el nostre sentit comú i ens indueixen a buscar

noves certeses i creences mentre ens obliguen a rebutjar les antigues. i això és el que distingeix la recerca artística contemporània, la qual cosa fa incòmode i difícil d'integrar en el sistema acadèmic i universitari. la recerca artística entesa d'aquesta manera produeix declaracions en el llenguatge que ja compartim sinó “vacil·lacions del coneixement”, “viatges a l'escepticisme”, desorganitzacions del llenguatge i el sistema de disciplines.»(Vilar 2021:39)

05

Pel que fa a l'últim concepte, podem llegir que:

«L'art per se no sol produir coneixement en sentit fort però és una manera de pensar. Una obra d'art pot incloure nova informació sobre uns certs aspectes del món, però no pretén ser certa. La veritat artística té poc a veure amb l'epistèmica. Les obres d'art són il·luminadores, reveladores, pertorbadores, interessants i fins i tot boniques. Quan les obres d'art són cerques de veritat, il·luminen, revelen o mostren una cosa realment nova però no proposicionalment. Així doncs, el cinquè i més important significat de recerca artística que podem considerar aquí és eminentment filosòfic, i es refereix, a la consideració de l'obra d'art com un dispositiu per a l'aparició d'alguna cosa que encara no ha estat pensat o dit. Implicaria necessàriament la quarta accepció [...] La recerca artística entesa no produeix frases en els llenguatges que ja compartim, sinó que genera altres significats, noves possibilitats de pensament i reflexió.»

10

15

20

El que vull destacar d'aquestes dues categories, és, d'una banda, que encaixen amb la meua proposta de posar les aparences al servei del coneixement i, de l'altra, la cura amb la que Vilar tracta el problema del coneixement i reivindica la pràctica artística i l'experiència estètica. Recordem que, fa uns paràgrafs, hem comentat que massa sovint, quan plantejàvem projectes de RA, l'art es perdia. No és fàcil trobar exemples de RA en els quals tinguem una experiència d'art, sinó tot el contrari. És per això que vull dedicar el capítol a una instal·lació dels artistes de Banyoles, Cabosanroque: Dimonis. Ex-orcismes i in-orcismes de Verdaguer⁸⁴.

25

30

Dimonis en una instal·lació entre la dramaturgia i l'exposició que ens parla de la idea de possessió. La obra és interessant per a la meua tesi per diversos motius: augmenta el coneixement de qualsevol persona sobre la

35

84 Utilitzaré l'abreviació 'dimonis' indistintment.

40

idea de la possessió, utilitza un llenguatge que transcendeix l'ús del text i moltes de les coses que sentim i veiem ens ajuden a comprendre des d'un punt de vista sensitiu. A més, l'experiència d'art és excepcional.

05 8.2 Estudi d'un cas: Dimonis. Ex-orcismes i in-orcismes de Verdaguer de Cabosanroque

Introducció

10 Quan vaig pensar en explicar un cas que em semblés paradigmàtic d'allò que considero una oportunitat per al coneixement a través de la RA em van venir al cap dos treballs de Cabosanroque. Dimonis (2019), del que parlaré en breu, i Petrotuning (2021). Qualsevol dels dos muntatges són exemples del que vull indicar. He triat Dimonis ja que és anterior en el temps –va ser
15 la primera vegada que veia una peça com aquella– i degut a la seva mida, tant en un sentit físic com de capes de significat o actors. Tota la informació que facilitaré a partir d'ara està extreta d'una entrevista que vaig tenir amb el grup el 14 de gener de 2020 al seu estudi, així com del document d'ús intern que Cabosanroque va presentar a la Fundació Jacint Verdaguer i que
20 va servir com a proposta de la Fundació per al programa d'exposicions itinerants del departament de cultura de la Generalitat de Catalunya.

El projecte expositiu DIMONIS. Ex-orcismes i in-orcismes de Verdaguer és una instal·lació dels artistes Laia Torrents Carulla i Roger Aixut Sampietro que junts configuren cabosanroque. Es tracta d'un projecte expositiu⁸⁵ en el que intervenen múltiples plataformes: sonores, visuals, escèniques. Els artistes prenen com a eix vertebrador de la seva obra les

30 85 Fins a dia d'avui, el muntatge que va ser estrenat al festival temporada alta de Girona ha estat exposat als següents espais:
19/11 al 17/12. Mèdol. Centre d'Arts Contemporànies de Tarragona Mòdul 6. Espai Tabacalera (2022)
17/9 al 6/11. MAC Mataró. (2022)
2/6 al 11/9. Museu de Granollers. (2022)
35 4/3 al 30/4. Can Manyé, Alella. (2022)
10/11 al 8/1. Església de la Pietat. Vic 2022
13/5 al 13/6. Arts Santa Mònica. Barcelona 2021
9/4 al 9/5. Sala dels Trinitaris. Vilafranca del Penedès. 2021
1/7 al 12/7. CC El Born Barcelona, Festival Grec. (2020)
27/2 al 29/2. Théâtre Garonne. Scène européenne. Festival In Extremis (2020).
40 14/1 al 24/1. La Filature Scène Nationale, Mulhouse, Festival Vagamondes. (2020)
14/11 al 24/11. Teatre Municipal de Girona, Festival Temporada Alta. (2019)

notes preses en llibretes per Jacint Verdaguer entre el 1890 i el 1893, mentre assistia a sessions d'exorcismes en un pis del barri del Born de Barcelona, que el grup utilitza per reflexionar sobre el fenomen de la possessió i les seves implicacions «socials, estètiques, biològiques i fins i tot teatrals». Així doncs, la llavor d'aquest projecte neix a partir de la publicació l'any 2014 del llibre DIMONIS (Edicions Verdaguer). Aquest text està configurat pel recull dels apunts presos per Jacint Verdaguer a la Casa d'Oració i copiats i comentats per Enric Casasses. Al web de l'editorial Verdaguer edicions, hi llegim la següent ressenya que ens ajudarà a comprendre millor el substrat de l'obra de Cabosanroque:

05

10

«Durant tres anys Verdaguer assisteix a sessions d'exorcismes a la Casa d'Oració, al carrer Mirallers de Barcelona. Els dimonis parlen per boca de persones posseïdes i Verdaguer ho va apuntant. El resultat n'és un esbós: els dimonis observats per Verdaguer, i ell per ells, que comenten: «Ha de renyir amb lo món per estimar lo món». Els Dimonis que presentem són el text íntegre d'aquests Apunts acompanyats de comentaris d'Enric Casasses.

15

Dimonis és un llibre de fragments a mig embastar, una síntesi d'escriptura taquigràfica amb literatura devocional, un joc d'atrevides dissonàncies entre el sublim i l'insignificant, una barreja d'aforística, de realisme naturalista i literatura fantàstica.»

20

El resultat és una gran instal·lació sonora i plàstica, on no només s'hi involucren diferents disciplines, sinó que també s'estableix una connexió entre elles per tal d'arribar a un àmbit d'acció més ampli.

25

Descripció

La instal·lació té la particularitat que es visita en grups reduïts (màxim 20 persones) que han demanat hora prèviament, segons un horari preestablert. (Fig.10)

30

Arribem a la sala i, abans d'entrar a la instal·lació, els membres de l'staff ens fan col·locar uns peücs de paper blanc. Un cop el grup estigui preparat entrarem a la sala.

35

Travessem les cortines i arribem a un espai que recorda la planta d'un pis. Una referència visual a l'escenografia de Dog Ville de Lars Von Trier (2003). (Fig.11)

40

05

10

15

20



25

30

35

40



(Fig. 11)
Cabosanroque, Dimonis
Vista general

(Fig. 10)
Cabosanroque, Dimonis
Entrada a l'espectacle

L'escenografia de Kike Blanco i cabosanroque és una reproducció escala 1:186 del pis en el que Jacint Verdaguer participava dels exorcismes. Veiem, però, que els murs han estat tallats a l'alçada del genoll i il·luminats amb una tira blanca. A la part més exterior d'aquests murs hi localitzem rètols lluminosos de punt apagats. Podríem saltar entre habitacions, però l'espai realment no ens hi convida. De fons escoltem veus que no podem identificar, mentre que a primer terme escoltem uns cops metàl·lic sobre el que semblen ser canonades, de fons també s'hi sent un cant com d'ocells. La sensació és inquietant. Al centre de la sala hi localitzem l'habitació principal (Espai 5), ocupada per una sèrie de tamborets blancs al damunt dels quals –en el que seria el sostre inexistent– hi veiem uns somiers de malla metàl·lica dels que pegen cadenes. Quan ens hi fixem, localitzem una sèrie de martellets com de piano que colpegen els somiers. Descobrim que el so com de canonades prové dels cops produïts per aquests martells que, compassats, generen una atmosfera incòmoda. Just al davant de l'habitació principal (espai 6), hi veiem una altra estança buida on hi ha una pantalla de grans dimensions, en ella apareixen projectades múltiples cares que, sobre un fons blanc, parlen a l'hora. A l'esquerra d'aquesta habitació, un altre espai buit (4) alberga dues pantalles posades en vertical que recorden un llibre obert. A la dreta de la pantalla (espai 10), hi localitzem una altra estança, aquesta plena d'animals de plàstic inflable. Just al davant d'aquesta sala, en trobem una altra (espai 9), presidida per quatre garrafes de vidre, plenes d'aigua en diferents mesures. Darrere d'aquestes garrafes, unes petites pantalles blanques circulars les retroil·luminen. Al costat oposat de d'aquesta sala (espai 7 i 8), hi veiem una pantalla de metacrilat transparent, té un punt vermell i un senyal perquè ens hi acostem. Quan parem l'orella, es projecta sobre aquesta pantalla una imatge a escala humana de la ballarina de flamenc Rocío Molina. Pel que fa a l'habitació contigua (espai 2), observem que esta inundada. A sobre de l'aigua s'erigeix una estructura feta de cintes mètriques grogues per les quals hi goteja aigua. Just a l'altra banda de la planta i coincidint amb l'entrada a la instal·lació (espai 1), hi trobem 7 monitors de metacrilat apilats amb la cara del cantant de flamenc Niño de Elche fragmentada i dos cubs, també de metacrilat, que alberguen 2 altaveus. (Fig. 12)

86 Mercè Pomer, directora del Centre d'Art i Creació can Manyé, em va explicar que cabosanroque, per casualitat, va tenir accés als pisos on que Verdaguer participava dels exorcismes. Com que el Roger Aixut és arquitecte, va poder realitzar l'alçat *in-situ*.

05

10

15

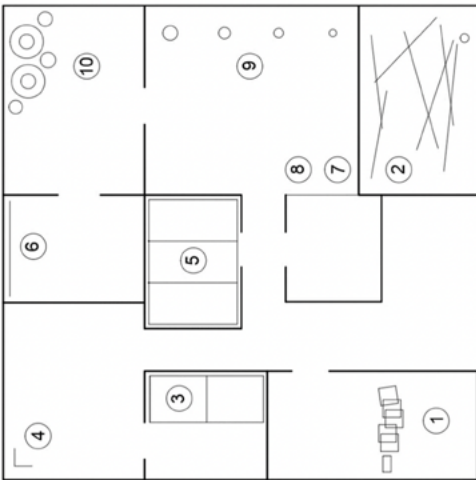
20

25

30

35

40



(Fig. 12)
Cabosanroque. Dimonis
Pland

A l'espai (espai 3) contigu, hi veiem una estructura que recorda un camp de cereals, però de metall i petits altaveus. El perímetre del *pis* està envoltat per una fina cortina blanca que transmet la sensació d'estar dins un cub.

El públic visita, durant un temps breu totes aquestes propostes i, segurament, poca cosa entén. Aleshores la llum es va apagant lentament i comença a tenir la sensació que s'inicia un espectacle. Escoltem veus distorsionades i les cadenes dels somiers comencen a moure's. El públic comença a seure intuïtivament als tamborets blancs, sota els llits o somiers. Mira la pantalla i comença a escoltar un text: els *apunts* del llibre de Verdaguer, però tots és força confús, es fa difícil saber qui parla, s'adona que hi ha una sincronia estranya entre les cares que veiem a la pantalla i el que sentim. (Fig.13)

De vegades el nostre cervell sincronitza una veu d'home amb una dona que parla, de sobte el que sent ja no coincideix amb la cara que està mirant i cal cercar-ne una altra a la retícula. Cal trobar qui parla. La deslocalització del cos és evident. Sobtadament hi ha una parada a l'espectacle. Ara es veu que només estan encesos els llums de les parts superiors dels murs de la sala 1. El focus d'atenció ha canviat, el Niño de Elche comença a cantar els textos dels *apunts de Verdaguer* amb reminiscències de cant flamenc, sobre una base musical de sons que ens recorden imants, electricitat o masses electromagnètiques. Al final de la peça, la veu sona sola. El funcionament d'aquesta instal·lació és molt complexa. El lector pot consultar-la a l'Annex 2. (Fig.14)

En resum aquesta instal·lació és en si mateixa una producció artística des de la idea del paràsit. El paràsit modifica i crea, s'alimenta de l'hoste i li aporta una disfunció o transformació, depèn com ho vulguem veure.

A continuació, la instal·lació segueix el seu curs i l'atenció recau de nou en la pantalla. Es veu que tots els murs s'il·luminen de nou i, a la pantalla, ara s'hi veu projectat un primer pla que va canviant. Apareixen cares com les d'Enric Casasses (poeta), Manuel Delgado (antropòleg), Gerard Horta (antropòleg), Ricard Torrents (especialista en Verdaguer), Carme Torrents (museòloga), Lourdes Porquet (viròloga), Xavier Rebodosa (viròleg). Les diferents persones van parlant, però la veu però que es sent ha estat doblada. Quan parla un home, es veu el rostre d'una dona, quan parla una dona, el d'un home. El que s'escolta són explicacions del fenomen de la possessió des de diversos punts de vista, així com comentaris del propi text de Verdaguer i declaracions dramatitzades d'un exorcista

05

10

15

20



25

30

35

40



(Fig. 14)
 Cabosanroque. Dimonis
 Paràsits electromagnètics

(Fig. 13)
 Cabosanroque. Dimonis
 Pantalla multi-imatge

interpretat per Joan Solana. La polifonia és total i els diferents punts de vista de la religió, de l'antropologia, la biologia o la museologia, amplien la visió del que es pot entendre de la possessió. Encara més si es pensa des de la idea d'exorcisme, que cal recordar-ho, és una paraula central en el títol del muntatge. (Fig. 15)

05

Acabada aquesta part, la pantalla s'apaga i torna a haver-hi llum només a la part superior dels murs de l'espai 3. Cal recordar que està format per unes espigues damunt de les quals s'hi localitza un petit altaveu. Aquests altaveus fan sonar una mena de música sacra, construïda pel que semblen capes sonores. Al documents de Cabosanroque (2021) hi podem llegir:

10

«Aquesta instal·lació respon a diverses idees de la investigació. D'una banda, sorgeix de les abundants referències naturals i vegetals que creuen els apunts de principi a final. En una societat urbana en construcció, on la inestabilitat i la novetat són norma, la natura és el referent conegut, i comprensible, i encara més per Verdaguer. Són constants les referències al blat, la civada, el món vegetal i totes les metàfores i "moralines" associades, i la formalització de l'estructura d'altaveus ens fa pensar en estructures de cereals o en flors.» (Fig. 16)

15

20

Tècnicament la peça és extremadament complexa, podem consultar el seu funcionament a l'Annex 2. Les tiges, a més a més, fan pensar en el pseudo llibre que hem descrit anteriorment i que hi ha a l'espai 4. A les pantalles s'hi veuen les anotacions d'originals de Verdaguer. Aquestes anotacions presenten moltes ratlles, conseqüència de tatxar en el transcurs d'una transcripció que suposem que, com a mínim, deuria ser molt atafegada. Cabosanroque han intervingut les imatges i n'han eliminat text. Així ens ofereixen les ratllades com a llenguatge autònom. (Fig. 17)

25

30

A continuació es torna a encendre la pantalla i l'espectacle s'hi focalitza de nou. Ara està en mode multi-pantalla, com al principi, i escoltem les diferents visions sobre la possessió des del punt de vista de diferents disciplines. El "joc" ara succeeix de la següent manera: escoltem una veu que ens explica alguna cosa i hem de localitzar quina de les imatges és la que hi correspon, un cop tenim localitzat l'emissor de la veu, escoltem un canvi. De moment la vista –focalitzada en un dels personatges– es perd, ràpidament comença a cercar el propietari de la veu. I així successivament. Les diferents locucions, ara sí, comencen a ajuntar els diferents conceptes sobre la possessió: parasitisme, religió, cosmovisió, control dels cossos...context, etc. (Fig. 18)

35

40

05

10

15

20



25

30

35

40

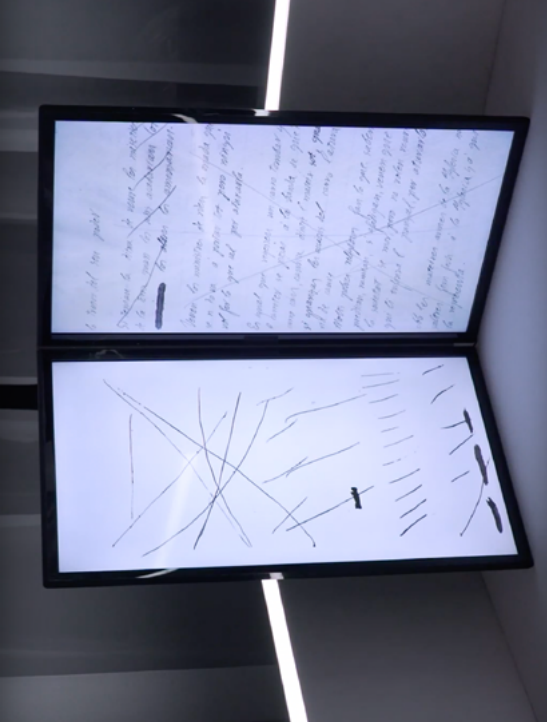


(Fig. 15)

Cabosanroque. Dimonis
Pantalla retrat

(Fig. 16)

Cabosanroque. Dimonis
Tiges



(Fig. 17)
Cabosanroque. Dimonis
Pseudollibre



(Fig. 18)
Cabosanroque. Dimonis
Pantalla multi-imatge 2

05

10

15

20

25

30

35

40

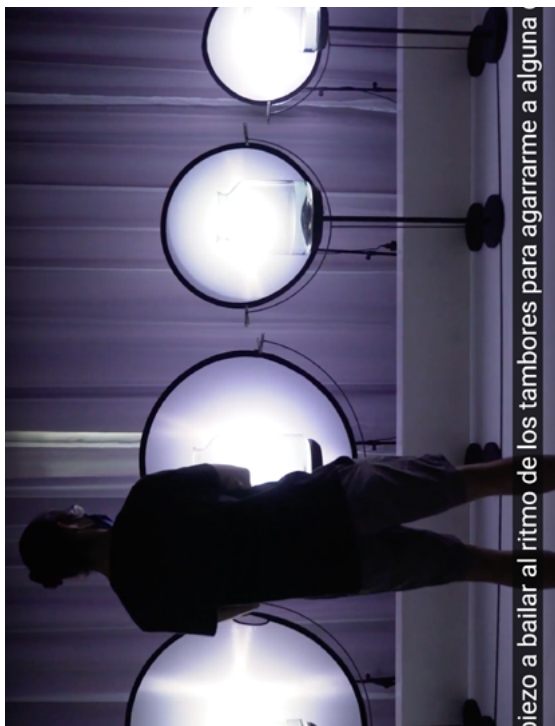
Acabades les diferents locucions, la pantalla s'apaga i els llums comencen parpellejar rítmicament. Els martells i les cadenes del llit s'han activat i torna a haver-hi una atmosfera industrial, de cops i electricitat. La instal·lació dels televisors pren protagonisme i el Niño de Elche comença a recitar part de les transcripcions de Verdaguer. La tensió va pujant a poc a poc fins que entrem en un moment àlgid de crits, cops de martells i llums que s'encenen i s'apaguen al ritme de la melodia. La tensió acabarà sobtadament i, a les fosques, veurem que per les pantalles de punt led – que fan tipografia vermella– hi corre el mateix text. Suposem que és part del text de Verdaguer. Hi llegim referències al blat i a la civada, a l'infern, a la terra i al cos. El silenci és absolut. Finalitzada aquesta secció, s'illuminen els murs de l'espai 2. I s'escolta el so de les gotes que cauen a través de les cintes mètriques fins a la zona d'aigua acumulada. Es tracta d'una instal·lació dedicada a la creu a partir de la frase de Verdaguer “Invoca la santa creu que et sia paraigua, parallamps i mur de defensa”. Així els tres elements s'entrecreuen d'una manera poètica i punyent. (Fig. 19)

A continuació es passa al que serà una conjuntura entre les diferents instal·lacions que prendran com a punt de referència el text “White Darkness” que Maya Deren⁸⁷ va escriure arrel d'una experiència personal de possessió en una cerimònia Voudun a Haití. L'experiència s'inicia de nou a la pantalla. Entre la multitud de rostres una noia (Laia Torrens) comença a recitar el text de Deren. Ara només hi ha llum a l'espai 9. Es veuen vibrar l'aigua de les diferents garrafes de vidre i s'escolta com si hi caiguessin gotes a dins. (Fig. 20)

La peça és en aquest punt molt suggerent. D'alguna manera sembla il·lustrar aquesta idea de la foscor blanca, d'una altra, ens transporta a la idea de l'aigua beneïda, a la relació contingut i continent. Mentre mirem i escoltem, s'activa de nou el so del Niño de Elche que comença a fer sons convulsos. Acabat aquest moment s'apaguen els llums i la Rocío Molina comença a ballar en un holograma a la pantalla de l'espai 8. (Fig.21)

Possiblement estem arribant a un dels moments estèticament més interessants. Sona una versió de Cabosanroque d'*Unanswered Question*, de Charles Ives. Els moviments de Molina són, però, estranyament descom-

⁸⁷ Maya Deren (1917-1961) ballarina, coreògrafa, directora de cinema, poeta, escriptora i antropòloga que després de passar un temps a Haití estudiant les característiques del vudú, va escriure un article sobre La possessió religiosa en la dansa (1942), participa del ritual de la possessió i el descriu en un text poètic anomenat *White Horses*



(Fig. 20)
Cabosanroque. Dimonis
La disponibilitat del vidre i l'aigua

(Fig. 19)
Cabosanroque. Dimonis
Font paraigua i parallamps

05

10

15

20

25

30

35

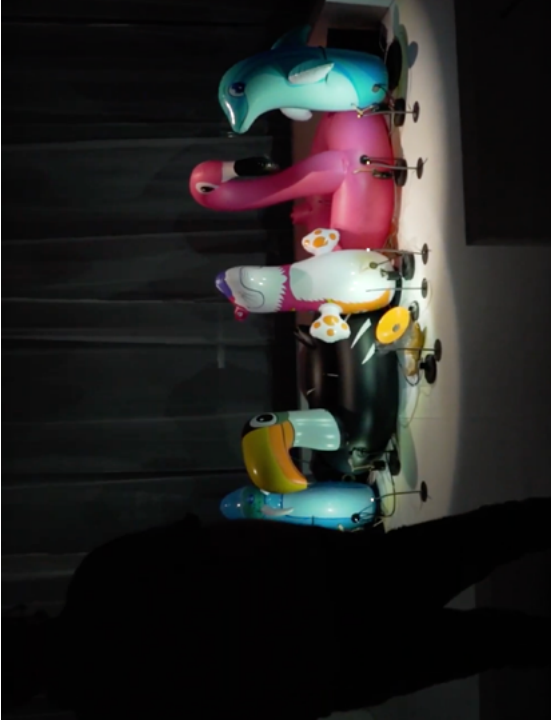
40

05

10

15

20



(Fig. 22)
 Cabosanroque. Dimonis
 Inflables

25

30

35

40



(Fig. 21)
 Cabosanroque. Dimonis
 Roció Molina balla

passats i elèctrics. La raó, segons em va explicar Torrens, és que Molina va estar ballant fins que el seu cos va entrar en estat anaeròbic i és llavors quan va fer iniciar la gravació. Els moviments en aquest mode resulten més espasmòdics i elèctrics ja que el cos treu l'energia d'una reacció química en la que no hi intervé l'oxigen. A més, la música que balla no és la que escoltem, sinó la que sonarà a continuació i amb la que va ser posseïda Deren durant el ritual vudú. El moment de ball hologràfic acaba amb una fosa a negre. La sala es queda fosca i sorda per uns instants. A continuació es comença a escoltar música. Es tracta d'un ritme que ens recorda al carib i sobre el qual el Niño de Elche comença a fer sorolls. La llum es focalitza sobre els animals inflables i el públic s'adona que el ritme que escoltem sorgeix del percutir de petits martells de fusta (com els dels pianos) sobre els animals inflables de l'espai 10. (Fig.22)

05

10

La tensió va pujant fins que acaba sobtadament. Veiem córrer una llum blanca pel darrere de les cortines mentre el niño de Elche fa sons que recorden el brunzir d'alguns insectes alats i les cortines comencen a moure's. Sembla talment que un esperit estigui corrent maliciosament per l'espai. De sobte el brunzit acaba i el Niño comença a recitar Verdaguer.

15

20

«Lo mon está malalt, conjura la febrada que passa sobre la terra,
 lo mon està corromput, fugiu dels fems que es mengen los unguents
 de tota salud, el mon està en mal estat perquè s'han buscat els benefi-
 cis de la carnota, lo món està perdut i quedarà tant explotat com una
 bala fora del canó, lo món està perdut i cap criatura busca la salud, ni
 la busca, ni la troba, ni la vol, el mon espera un bany rus sobre natu-
 ral, lo món s'ha d'ensorrar, a torrentes han d'anar amb el ganivet, lo
 món espera, lo món està perdut, lo mon està en mal estat, lo món està
 corromput, lo món està malalt, lo món. Tota la Europa està geperuda
 i tu has de passar-li el ribot»

25

30

La il·luminació és en aquesta última recta de l'espectacle de color vermell i pampalluguejant. Del llit es senten sorolls i estrèpits, el niño crida. Per les pantalles led, vermelles, hi corre el text que s'escolta. El ritme és constant i metàl·lic i el volum és ensordidor. Sentim que el dimoni se'ns emporta. Les últimes frases, entre crits:

35

«Tota Europa està geperuda i tu has de passar lo ribot a tots els geps,
 tota l'Europa és com una ploma esmunyada, no trobaràs mai ni el
 principi ni el final del fil, tota l'Europa i tot lo mon és una pollera,
 Satanàs és el mitjà i les ensenya a caminar»

40

De forma sobtada tot acaba, s'encenen les llums i algú convida a sortir. És una mica com si res hagués passat. El públic surt tranquil·lament de la sala, algú aplaudeix, algú comenta. Ja a fora ens adonem d'un fet central: la instal·lació ens ha posseït. Si repassem els fets, hem començat entrant en una instal·lació per on hem transitat lliurement com si es tractés d'una exposició convencional. A poc a poc el dispositiu expositiu s'ha anat activant, dirigint la nostra atenció d'estança en estança, de muntatge en muntatge. Ens ha obligat no només a mirar, sinó que hem anat desplaçant els nostres cossos allà on han volgut. Al final la instal·lació s'ha convertit en un espectacle –proper a les arts escèniques– que t'absorbeix. La instal·lació, en aquest moment final en el que –segurament– perds la consciència de tu mateix, difereix del cinema o del teatre convencional en diversos sentits: no només estàs mirant un espectacle, sinó que en formes part. A més, el que t'atrapa no és la narració, sinó l'experiència, com passa en dansa o en música. És una experiència total en la que tot el teu cos hi participa perquè se sent part de l'espai i d'allò que hi passa.

8.3 Dimonis. Ex-orcismes i in-orcismes de Verdaguer i el coneixement

He volgut posar a la palestra aquesta obra de Cabosanroque perquè considero fermament que augmenta el coneixement sobre el fenomen cultural de la possessió. La instal·lació és interessant per a aquesta tesi perquè, entre d'altres coses, els artistes no s'han plantejat en cap moment la relació entre la seva obra i el coneixement. Durant la xerrada que vàrem tenir al seu estudi, vaig constatar que la seva reflexió estava clarament vinculada a un procés de recerca de dos anys en els que hi havien intervingut molts actors i factors. La discussió entre ells, però, estava més aviat en la línia de si allò que havien proposat era art escènic o art expositiu (a grans trets, art contemporani) i en el sentit profund de comprensió de la idea de possessió. És per aquest últim factor que els artistes es plantejaven, ja l'any 2021, obrir el projecte i penjar totes les xerrades i entrevistes prèvies (de les quals a l'espectacle només en veiem un tast). Crec que aquesta situació, en la qual els artistes no es plantegen la seva relació amb el coneixement, reforça la tesi de Danto que l'art, en el moment post-històric, té una sortida natural cap al pensament i la filosofia.

Com deia a l'inici de l'apartat, la peça de Cabosanroque compleix amb la meua idea (extreta de Casacuberta i de Boix) que el coneixement té relació amb la comprensió del mon. També amb la idea de Vilar de pensar les coses del mon. 'Dimonis. Ex-orcismes i in-orcismes de Verdaguer' organitza diverses maneres d'acostar-nos a la possessió i a l'exorcisme

i als textos de Verdaguer, també. El coneixement a partir del llenguatge és un element més per a la comprensió que els artistes utilitzen dins del muntatge com un material artístic més: canviant les veus, deslocalitzant la mirada, contraposant discursos. Al mateix nivell tenim la dansa o el cant, així com una aplicació de la idea de paràsit i hoste que passa des de la creació del fet artístic fins a la reflexió més textual. Els mateixos Cabosanroque s'expliquen a si mateixos quan escriuen:

05

«A DIMONIS. Ex-orcismes i in-orcismes de Verdaguer, les connexions, la xarxa, el nus entre les diferents obres esdevé, a part d'un relació de significacions, una experiència física, sensorial, tècnica, estètica i sobretot col·lectiva. Una vibració que travessa el públic, que queda pres dins d'aquest pis, i acaba formant part d'un ritual.»

10

I és que no només la peça ens planteja una interacció extrema entre diferents modes d'acostar-nos al fenomen de la possessió, sinó que, com he explicat, som introduïts –en el mateix sentit que Deren– en un ritual de possessió i exorcisme. Després d'haver vist al menys deu vegades la instal·lació de Cabosanroque i havent pensant en la seva relació amb el coneixement, la idea que em ve al cap és la de la comunicació multi-modal. Cuestas i Valotta (2011) senyalen que:

15

20

«L'enfocament multi-modal definit inicialment per Kress i van Leeuwen (2001) part de la concepció que la comunicació és multi-modal i no merament lingüística. Segons aquesta perspectiva, a l'aula, com en els altres àmbits de la vida quotidiana, intervenen una multiplicitat de mitjans de comunicació i la llengua és un d'aquestes maneres, però no l'únic. Cadascun d'aquestes maneres de comunicació contribueix a crear significat i, per tant, cal preguntar-nos quina manera serà millor utilitzar per a representar i comunicar el que desitgem en funció de la nostra audiència.»

25

30

Per la seva banda Flores (2021) explica que:

«La multi-modalitat subratlla, dins d'aquesta mirada panoràmica, que la creació de significats ocorre a través de múltiples maneres semiòtiques. Per tant, pot concebre's com una mirada cap als processos de representació i comunicació, els esdeveniments i productes semiòtics, que adverteix sobre la presència de múltiples recursos de creació de significats. S'enfoca en els textos multi-modals, en les maneres i mitjans que els constitueixen, i les pràctiques comunicati-

35

40

ves en les quals s'utilitzen (Kress i van Leeuwen, 2001, Kress, 2010; Bezemer i Kress, 2015).»

05 D'alguna manera la idea de multi-modalitat entroncaria amb tot el que hem vist anteriorment en el sentit que posa en relació les idees de McLuhan amb el que hem vist a Cabosanroque. Si abans llegíem que el medi és el missatge, ara veiem que potser la idea de mode és més adequada en el sentit de *manera*, que seria al meu entendre una reivindicació de les formes. A Dimonis, els diferents missatges es configuren de manera que *les formes* no són la il·lustració de la paraula, sinó que són el significat. Dimonis transcendeix el text pel que fa al nostre coneixement del fenomen de la possessió i això el fa, en la meua opinió, rellevant. A més, a diferència de molts projectes de RA, l'experiència estètica és troncal. L'art no es perd en cap moment i durant tota l'obra tenim la sensació que allò que estem experimentant és art. Com ja he dit Cabosanroque no té consciència de fer RA, ni de generar coneixement, però insisteixo que la seva pràctica lliga perfectament amb Vilar (2015) quan explica:

20 «Així, un artista pot ocupar-se del mateix objecte de coneixement que un historiador, un biòleg, un antropòleg, un físic o un psicòleg, només que els resultats de la seva recerca no es presentaran en forma d'article o llibre científic, sinó, per exemple, com una instal·lació amb un catàleg o un *statement* o com un portafolis de fotografies i un suplement teòric sobre elles, o una performance i les seves explicacions.»

25 Si apliquem –breument– l'eina per a la comprensió de la RA que he plantejat en els capítols anteriors, trobem que la peça té una direcció clara: a partir dels textos de Verdaguer indagar en la idea de possessió. En un sentit metòdic, tot i que no tenim gaire informació, sabem que parteix de les idees de dimonis –vinculades als exorcismes i al poeta Verdaguer– però aquestes, durant el procés de recerca, van avançant fins a una visió de la idea de la possessió per un altre ens des de múltiples punts de vista i visions. Els artistes van realitzar entrevistes a personalitats rellevants del mon de la ciència i la cultura, així com també una revisió bibliogràfica extensa. A més, l'experimentació amb les sonoritats i les tecnologies és extensa i molt complexa i de ben segur que presenta elements d'innovació en el camp de la producció musical. Per acabar, els artistes Cabosanroque col·laboren amb altres artistes que d'alguna manera curen. Cabosanroque trien el Niño de Elche i Rocío Molina com ho faria un curador fins hi tot un director d'art. Tant Molina com El niño actuen com artistes, però amb una autoria al servei de Cabosanroque. És a dir, la peça, Dimonis, és de

Cabosanroque però la coreografia o la manera de cantar és de Molina i del Niño de Elche que es posen al servei dels seus directors. Això produeix un efecte de dissolució de propietat de creació digne de menció.

Pel que fa al coneixement, Dimonis activa diferents modes de conèixer: el text, el so, el cant, la vista... hi ha, en alguna manera, coneixement estètic i també coneixement proposicional. El problema apareix amb tot el coneixement que han adquirit els artistes –tecnològic, bàsicament– i que no es transfereix. En el mateix sentit, cada una de les obres ubicades a l'espai (el llit, les televisions, l'holograma...) són molt més complexes del que la visita a l'exposició permet. Que les televisions del Niño estan afectades per paràsits i que això intervé en el so a sobre del qual canta el Niño, o que Rocío Molina balla sobre la música amb la que Deren va ser posseïda i que aquesta és la que escoltarem quan “sonen” els inflables són, per mi, aspectes bàsics que queden ocults. El problema rau en que els artistes estan pensant el muntatge com a una experiència estètica i per això no pararen atenció en deixar el material de suport necessari per tal que la idea de coneixement pugui tenir més espai. És per això que, si haguessim de qualificar la obra en termes de Vilar, d'entrada potser diríem que genera disturbis en el coneixement, més que no que ens augmenta la comprensió del món en un sentit multi-modal com podria proposar jo.

I ja per acabar, és per tot això que he explicat que, possiblement, la via de continuïtat més directe que m'obre aquesta tesi –tot i que ara és bàsicament una intuïció– és intentar respondre la pregunta de si la Recerca Artística ens ha ofert una manera multi-modal d'accedir al coneixement. I si la multi modalitat pot ser una via d'exploració epistemològica.

8.4 Conclusions

L'objectiu d'aquest capítol ha estat el de mostrar que la RA és una oportunitat per al coneixement, en el sentit que ens permet generar dispositius per al coneixement que transcendeixin el text com a únic vehicle de transmissió. Per fer-ho, l'he iniciat expressant la problemàtica que suposa per al meu perfil professional acostar-me a la idea de coneixement. En el mateix sentit, però, he expressat la necessitat de plantejar-nos, des de la pràctica de la RA, la nostra relació amb el coneixement. En primera instància he recorregut a un parell d'acostaments de coneixement en relació a la RA i he senyalat la meva dificultat per relacionar-m'hi. A partir d'aquesta dificultat, he trenat un camí pragmàtic i senzill que em permetés una comprensió del coneixement sense caure en l'error d'intentar fer

filosofia. Per fer-ho m'he focalitzat en dues preguntes: per a què utilitzem el coneixement i com coneixem.

Pel que fa a la meva aproximació al coneixement he recuperat la proposta que vaig fer al capítol 01:

«Aquella informació ordenada que ens permet descriure, explicar o preveure un fenomen. Com a fenomen entenc aquí qualsevol cosa que trobem al mon. Si a aquesta proposta li afegim que de coneixements n'hi ha de molts tipus, resultarà que conèixer equival a comprendre o a fer alguna cosa de manera que amb tots els modes de coneixement que tenim puguem interactuar amb el mon d'una manera efectiva.»

Aquesta definició ha entroncat amb facilitat amb l'acostament que fa Boix del coneixement des del punt de vista econòmic. He continuat el text centrant-me en Vilar en dos aspectes: la corroboració de la complexitat de parlar d'art i de coneixement i la idea que a través de l'art pensem el mon. Fins aquest punt m'he acostat a la pregunta per a què utilitzem el coneixement com una de les dues preguntes centrals del capítol. A partir d'aquí, he volgut incidir en la pregunta *com coneixem el mon?* He començat descrivint el que em sembla l'hegemonia del text com a element que ens ajuda a comprendre el mon. He descrit dos exemples que m'han servit per exemplificar que la nostre comprensió del mon es produeix per múltiples factors. Aquest factors sembla que es podrien dividir, segons la definició de coneixement de Boix, en aquells que ens aporten dades i aquells que ens permeten creuar-les. Els dos exemples i aquesta idea de l'ús de les dades m'ha portat a explicar el model de McLuhan, en el qual la –forma, superfície, pell– del missatge té un paper crucial. Per seguir amb aquesta idea, he volgut parlar del disseny i com en el seu plantejament més clàssic ens senyala la importància de l'aspecte de les coses. A partir d'aquest punt, he apuntat la possibilitat que la RA sigui una manera de posar les aparences al servei del coneixement o, si més no, del pensar. Per acabar, he retornat a Vilar i als seus 5 conceptes de RA i he arribat a la conclusió que els punts 4 *La recerca com a generació de disturbis del coneixement* i 5-*La recerca com a exploració del gran fora* encaixen amb la meva proposta.

Per tal d'exemplificar a que em refereixo quan dic que la RA sigui una manera de posar les aparences al servei del coneixement o, si més no del pensar, he fet una descripció extensa de l'obra de Cabosanroque: Dimo-

nis. Ex-orcismes i in-orcismes de Verdaguer. He triat aquest exemple per dues raons: expandeix la manera en com podem conèixer alguna cosa del mon i per què es un treball on art i coneixement convergeixen d'una manera que l'experiència artística no es perd. Un cop feta la descripció de la obra de Cabosanroque, he explicat que tot i que tots els plantejament de la RA crec que es compleixen, l'obra no està plantejada en aquest sentit. Els artistes expliciten a l'entrevista que no s'havien plantejat la relació entre la obra i el coneixement. Aquest fet corrobora, en la meva opinió, la tesi de Danto que l'art en el moment post-històric ha de tendir cap a la filosofia. Dimonis, de fet, podria ser un dispositiu molt més ampli per a la comprensió del que ara és. Donat que els artistes plantegen una experiència més aviat estètica, molts aspectes de l'obra s'han obviat o limitat. Per exemple, les diferents entrevistes serien un material fantàstic per al coneixement profund del fenomen de la possessió i en canvi les trobem com a material per a una obra. Curiosament els artistes, a l'entrevista que els vaig fer, manifestaven que sentien la necessitat de posar a disposició del públic tot el material recollit per a fer la instal·lació.

05

10

15

Sigui com sigui, l'obra teixeix les connexions entre diferents dispositius estètics i amb nosaltres d'una manera semblant, tot i que extremada, de la proposta que he fet sobre com coneixem i per a què utilitzem el coneixement. A partir d'aquí, el cas de Dimonis em porta cap al final d'aquesta tesi que és de fet un inici. (Si bé és cert que durant el text ha sorgit vies de continuïtat, en aquest punt és d'on sorgeix el que considero la via de continuïtat principal). La idea és que Dimonis m'ha suggerit el concepte de multi-modalitat. La idea que la comunicació no és només lingüística, sinó multi-modal d'alguna manera encaixa perfectament amb tot el que s'ha anat explicant durant aquest capítol. Així, aquesta via de continuïtat se centraria en intentar respondre la pregunta de si la Recerca Artística ens ha ofert una manera multi-modal d'accedir al coneixement i si te sentit pensar la multi modalitat com una via d'exploració epistemològica.

20

25

30

35

40

Conclusions

La present tesi ha sorgit de la necessitat de comprendre el fenòmen de la RA amb més profunditat. Fa més de vint anys que tenim constància de l'aparició del terme, però tal com hem vist a la introducció en referència al número 28 de la revista electrònica JAR, encara no sabem com definir què és i què no és la RA. Sigui com sigui, fem múltiples activitats sota el seu nom. Si fem una classificació per disciplines, ens trobem que les artistes diuen que fan RA quan fan obra; les curadores, tot sovint, poden argumentar que fan RA quan exerceixen la seva feina; les historiadores fan i sempre han fet RA (o recerca *sobre* les arts com ja hem llegit); a les artistes que inicien el seu tercer cicle a la universitat se'ls demana que facin RA. Si ens ho mirem des del punt de vista de Vilar, trobem que la RA pot utilitzar-se per la producció artística, que quan l'artista fa d'investigador social està fent-ne, que el curador com a investigador en fa també, que a través de la RA podem generar disturbis en el coneixement, i que a través d'ella podem investigar el gran fora⁸⁸. És a dir, que la polisèmia derivada de la unió dels termes recerca i art ha generat una multiplicitat d'aplicacions que fan que assumir de què parlem quan parlem de RA sigui força complex.

El meu objectiu en aquesta tesi ha estat intentar aportar una mica de llum al terme i intentar comprendre'l. Per tal d'entendre la idea de RA, vaig plantejar que, d'una banda, calia recollir dades –informació– i de l'altra, dissenyar un sistema que permetés creuar aquestes dades per tal d'obtenir coneixement nou. El sistema de recollida de dades ha estat el següent:

– Informació bibliogràfica

– Entrevistes amb implicats

– La meua experiència professional en dos sentits: la meua tasca com a artista curador i la meua tasca com a professor de TFG a EINA Centre Universitari de Disseny i Art on treballa com a PDI⁸⁹ fa quinze anys. Aquest segon aspecte és rellevant, atès que durant els anys que vaig ser professor de TFG en Creació Visual, vaig plantejar una mena de laboratori on s'aplicaven les idees de la RA. És per aquest motiu que he inclòs aquella experiència en aquest estudi. Pel que fa al creuament de les dades,

88 Recordem que tant la noció de disturbis com del gran a fora són termes de Vilar (2021)

89 Personal Docent Investigador

vaig plantejar la caracterització d'un espècimen de semblant de família –en termes de Wittgenstein– de la RA. Perquè de la mateixa manera que Wittgenstein ens explica que per a caracteritzar el terme joc no podem preguntar-nos què és el joc, és a dir, trobar alguna cosa comuna tots els jocs, sinó que només podem esperar aprendre què és el joc en el joc llenguatge. Tampoc no podem trobar res en comú a la RA sinó és l'ús del terme. Per tal de caracteritzar aquest semblant de família de la RA em vaig fixar en el text de Goodman 'Quan és art?' i en vaig expandir el plantejament en dues línies. En aquesta tesi he preguntat per les raons per les quals parlem de RA, és a dir, que hem formulat la pregunta Per què parlem de RA? I de la resposta, n'han sorgit sis raons. En aquest text també m'he preguntat Com pensem la RA?, fet m'ha portat analitzar la proposta més estesa de sobre, per i en, de Borgdorff, així com a dissenyar una eina per a la comprensió de la RA. En definitiva, després d'haver realitzat tota la investigació he acabat formulant un relat que interrelaciona els factors i circumstàncies que ens han portat a aquesta situació d'oportunitat i alhora embolic que representa la RA.

05

10

15

Sis raons, un com i una eina per a la comprensió

20

Raó 1

En el primer capítol s'ha exposat la primera raó per la qual parlem de RA. El discurs institucional de per què parlem de RA a través dels testimonis d'Hernández, Borgdorff i Lesage. Els tres autors assenyalen que l'aparició del terme RA està directament relacionat amb l'absorció de les arts per part per l'ensenyament superior. En el cas Europeu, aquesta inclusió va significar formar part de l'EEES. Aquesta absorció va provocar que artistes, músics, ballarins, coreògrafs, dramaturgs, actors, cineastes i professors de Belles Arts haguessin de fer tot allò que s'espera dels ensenyaments superiors i en particular de la Universitat: produir dissertacions de màster o doctorat, presentar beques de recerca. Si bé aquest discurs és prou comú, fàcilment hem detectat contradiccions. Hernández presenta una visió de la RA en la qual la pràctica artística no és RA, sinó que es fa per homologar-se amb els estàndards de l'acadèmia, mentre que Borgdorff o Vilar presenten una idea de la RA àmplia en la qual la RA és un dels procediments de la pràctica artística.

25

30

35

Per tal d'indagar una mica més en la situació i comprendre què significa formar part de l'EEES, he anat a parar a un text que ha estat rellevant: els Descriptors de Dublín (JQI, 2004). En aquest document els estats mem-

40

bres pactaven una estructura comú per a l'ensenyament superior, així com unes fites en l'aprenentatge de les estudiants. Hem llegit que tenim un primer cicle, anomenat grau, en el qual s'adquireix el coneixement, un segon cicle de màster en el que aquest coneixement s'aplica, i un tercer cicle de doctorat en el que es produeix coneixement. Aquest esquema simple és el que està dirigit què és la RA quan aquesta està vinculada a la universitat. Hem trobat, però, que la definició de coneixement dels descriptors de Dublín és molt àmplia i que ha desaparegut del document de l'AQU, possiblement una de les versions més esteses. En canvi, si seguim el model de doctorat que planteja GENCAT, trobem una visió del coneixement centrada en el coneixement científic, fet que dificulta la inclusió de les arts en el sistema universitari. A més, aquests nous estudis de les arts, acabats d'arribar al sistema d'educació superior, no tenen la possibilitat de crear els seus programes de doctorat i han d'entrar en programes que no estan preparats per a una generació de coneixement no basada en el text i el coneixement proposicional.

Per tal de revertir aquesta situació, he plantejat que es posi en dubte el model de Doctorat basat exclusivament en un model de PhD i s'explori la possibilitat d'emetre títols de doctorats basats en el model de DMA o de DA que hi ha als Estats Units d'Amèrica i en el qual es dona cabuda a l'habilitat, és a dir, al coneixement pràctic. La manca d'aquesta figura està portant a una baixada important de la qualitat dels estudis vinculats a les arts, ja que el sistema està pensat només en relació a la figura de l'investigador PhD que tot sovint accedeix a places que haurien d'estar ocupades per experts en la pràctica, que han dedicat la seva carrera a un coneixement performatiu que poc té a veure amb coneixement d'un PhD. Aquesta figura, a més, permetria una continuïtat lògica dins de l'estructura dels estudis vinculats a les arts, en els qual es dedica la major part de les hores a adquirir habilitats tècniques o projectuals. Tota aquesta situació m'ha portat a plantejar la possibilitat d'un model universitari que tingués per objectiu la transferència i no en la recerca. Aquest nou plantejament suavitzaria la problemàtica art-recerca i facilitaria la valoració del professorat amb criteris d'expertesa i no de producció amb tot el que això implica.

He continuat la tesi explicant l'ús institucional que s'està fent de la RA. La carrera d'un docent del sistema d'estudis superiors es mesura segons els seus mèrits de recerca. La manera com l'acadèmia mesura el potencial recercador del seu personal investigador és quantificant el nombre i l'impacte de publicacions. Aquest sistema s'ha demostrat com a problemàtic en molts àmbits perquè prima la quantitat per sobre de la qualitat. Aquest sistema és

encara més problemàtic en relació a les arts, doncs no existeix un circuit real de revistes que formi part de la idiosincràsia de la pràctica de les arts. Els artistes no tenen tendència a consultar revistes de les que anomenem científiques i tot sovint publicar per aconseguir aquests mèrits de recerca es converteix en una pràctica “antinatural”, cosa que no passa pel que fa a la visita d'exposicions, la compra de catàlegs o la consulta de bibliografia especialitzada en l'àmbit d'interès de l'artista en qüestió. Tot i aquesta situació, he parlat d'intens molt reeixits, com el JAR, entre d'altres.

05

Per acabar el capítol, he donat importància a la situació contractual del professorat i com aquesta s'està veient afectada per les imposicions de la recerca acadèmica. El cas és que s'utilitza la impossibilitat de la tasca recercadora –segons els estàndards de l'acadèmia– per tal de baixar el cost econòmic del professor. La tasca del professor es mesura en termes de RA, però aquesta, al no estar ben definida i englobar moltes activitats, genera que tota pràctica vinculada a l'art s'hagi de tenir en compte. Aquesta utilització mercantilista de les normes amb una finalitat econòmica ens ha impulsat de manera orgànica cap al capítol següent.

10

15

Raó 2

20

En el segon capítol he indagat una altra raó per la qual parlem de RA. He proposat que hi ha una relació entre la RA i l'economia del coneixement. He iniciat el capítol amb un intent de comprendre de què parlem quan parlem d'economia del coneixement. He exposat que es tracta d'un terme controvertit i que no disposem d'una definició, ni d'un model clars. La idea *knowledge-driven economy* ha resultat la més útil per al nostre cas, així com la relació entre aquest model econòmic i la seva la distribució geogràfica. En l'actual situació de globalització, la generació de coneixement tendeix a estar concentrada, mentre que la producció s'externalitza. Hem exposat, en aquest sentit, un canvi en les noves economies occidentals on les idees tenen un paper central i l'economia s'interessa no en allò que es produeix, sinó en com el coneixement s'incorpora al procés de producció de riquesa.

25

30

A continuació, he contextualitzat el text explicant-les raons més comunes amb les que els estats defensen la creació d'un EEES. La meua recerca ha prosseguit i, a partir de la lectura del tractat de Lisboa, suggereixo que la creació de l'EEES és un pas imprescindible per a complir amb l'objectiu –dictat a Lisboa– que Europa s'hagués convertit en l'economia del coneixement més gran del món l'any 2010. Així doncs, aquella idea en què la creació d'EEES tenia per objectiu facilitar la mobilitat dels estudiants,

35

40

professors i administració, potser amagava (en la idea de mobilitat) un dels trets estrella per al desenvolupament de les aspiracions de Lisboa. I és que hem llegit que el coneixement és un bé durador, immaterial i intangible, trets que li confereixen característiques que en determinen dues posicions respecte la distància geogràfica: la ubiqüitat i la concentració. Aquestes dues característiques tenen relació amb la compactació del coneixement. És per aquest raonament que l'EEES es pot entendre com una de les infraestructures imprescindibles per a la concentració d'aquest coneixement i que facilitaria que les ciutats esdevinguessin centres neuràlgics i interconnectats de producció de coneixement.

Per tal de preguntar-me sobre la possible relació entre una economia del coneixement i la RA he anat a parar al cas de la companyia tecnològica Apple, que he descrit i complementat amb un anècdota del dissenyador de producte Luky Huber. Amb aquests exemples i amb documentació sobre el paper de les arts en l'EEES, he volgut mostrar la importància del coneixement d'allò que estètic en una economia contemporània. Davant d'aquest panorama en el qual sembla que sí que té sentit pensar les arts en una economia del coneixement, m'he mostrat crític amb la situació actual. Aquesta anàlisi m'ha portat a explicar la relació entre el sistema per a l'educació superior i aquesta economia del saber en una altre sentit: que l'educació com a possibilitadora de coneixement s'ha convertit també en un negoci. Si l'educació canvia el seu objectiu principal per esdevenir una font d'ingressos, fàcilment ens trobem amb una situació de precarització del professorat, perquè l'abaratiment dels costos és una temptació per a qualsevol economia i el cost principal de l'educació és el cos docent. Tal com ja havia explicat al capítol anterior, la RA s'està utilitzant en algun cas com una eina d'explotació perquè s'ha convertit en la forma en com es mesura de la tasca investigadora de les professores.

El segon capítol ha obert dues vies d'investigació: d'una banda caldria aprofundir en les relacions estructurals entre un sistema universitari centrat en la producció de coneixement i el capitalisme cognitiu, de l'altra el capítol senyala també una via emancipadora en l'ús de les arts a l'escola. Aquesta via l'estic explorant al projecte Tàndem, de l'Ajuntament de l'Hospitalet del Llobregat, entre la Fundació Arranz-Bravo i l'escola La Carpa.

Raó 3

Seguint amb aquesta idea de continuïtat que ja hem vist en el primer i el segon capítol, el relat de la tesi ha continuat amb l'estudi del cas d'Han-

gar, el centre per a la producció artística i la recerca. Les raons d'aquest estudi són que un centre no vinculat a la universitat fes RA no es podia encabir dins el relat institucional de la RA i que, a partir del text de Gracia, semblava que hi podia haver una relació entre el l'economia del coneixement i Hangar. Així, si en el capítols anteriors observàvem que des de les institucions es feia per incorporar les arts en una idea d'Europa basada en el coneixement a través de l'EEES, en el cas d'hangar eren els artistes els que, des d'una situació de precarietat, es volien mostrar útils en model econòmic del capitalisme cognitiu. En aquest sentit la RA és una resposta de l'art per tal de fer-se valer com a generador de riquesa dins el neoliberalisme.

05

10

Per tal de poder fer aquesta afirmació tant forta, hem trenat un relat utilitzant tres textos: *DEAVE*, *Catalunya Laboratori*, i el '*Libro blanco*'. L'inici d'aquesta narració l'he situat al DEAVE que corroborava la situació de precarietat dels artistes i donava arguments lògics i quantitius al discurs de la contribució econòmica de les arts visuals a la societat del coneixement. A partir d'aquest primer, text va sorgir-ne el segon. He arribat a la conclusió que, en l'articulació d'aquests dos textos, s'exposa que davant d'un entorn social hostil, les arts es reivindiquen a sí mateixes donant-se valor epistemològic. A més d'aquests dos documents, m'he referit també al *Libro blanco*, que tenia per objectiu generar una plataforma multidisciplinària per a l'anàlisi de les interrelacions entre art, ciència i tecnologia. Aquest document ens ajuda a entendre l'evolució en el plantejament d'Hangar així com que la idea d'un desenvolupament tecnològic possiblement va cristal·litzar a Hangar amb la idea de la recerca. A més, al *Libro blanco* hi trobem també referències del paper de les arts en una economia del coneixement que reforcen les idees anteriors.

15

20

25

Cal remarcar també que el *Libro Blanco* avança cap a territoris disruptius en relació a la generació de coneixement. Aquests factors apareixen vinculats a la idea de la tercera cultura. Aquest plantejament ha estat molt destacable perquè planteja la RA com una ampliació dels modes de conèixer, així com una oportunitat per restablir un pont entre les cultures científica i humanista. He plantejat, per tant, la relació entre RA i la tercera cultura com una possible via de continuïtat.

30

35

Raó 4

Als capítols anteriors hem partit del discurs més institucionalitzat en relació a les raons per les quals parlem de RA. Aquest primer discurs ens

40

ha obert una porta cap a una visió de caire econòmic que hem analitzat en diferents aspectes. En el quart capítol m'he preguntat d'una forma profunda per les raons per les quals els sistemes universitaris i/o econòmics van veure viable col·locar la pràctica artística en un espai de generació de coneixement. La resposta és perquè la pràctica artística ja havia fet un camí cap al coneixement.

He iniciat aquest quart text mostrant com la idea de *recerca* (entesa com un procediment que ens acostava a la innovació o a la creació de coneixement nou) es pot localitzar al Renaixement, de fet com un tret característic. Durant el Renaixement observem un canvi en la concepció de la feina d'alguns artesans que passen a ser considerats artistes. En aquesta nova concepció ja no només es tracta de seguir el camí del mestre, sinó que l'artista es converteix en un cercador: té un nou objectiu i desenvolupa estratègies per assolir-lo. En aquest canvi apareix, també, una relació entre el coneixement i la pràctica artística encarnada en Da Vinci que utilitza el dibuix per comprendre millor el mon. Després d'aquesta introducció històrica a la idea d'art, recerca i coneixement, he continuat el meu text explorant les idees d'Arthur Danto per tal d'identificar els relats soterrats que segons el filòsof han liderat la pràctica artística des del Renaixement. Segons els textos de Danto, he identificat tres moments: el període (ell en diu paradigma) de la mimesi, que guia la pràctica artística des dels inicis del Renaixement fins al post-impressionisme, el paradigma del manifest, entre el post-impressionisme i la Brillo box de Warhol l'any 1964 i el paradigma post-històric des de l'any 1964 fins l'actualitat i que es caracteritza perquè qualsevol cosa sota les condicions adequades pot ser percebuda com a art.

Val a dir que aquest apartat ha estat llarg, perquè s'han matisat les apreciacions de Danto i he aportat la meva visió al respecte, tot i saber que em desviava un xic de l'objectiu de la tesi. Les raons per les quals he decidit fer aquesta incursió són perquè em sembla important deixar el relat el més clar possible i a Danto hi ha certs aspectes que crec cal assenyalar. Seguint un ordre cronològic, he proposat un paradigma anterior al Renaixement en base a la cosmovisió d'Argullol. Pel que fa als *shift paradigms* o canvis de paradigma, he observat que aquests no eren tant rígids com a les ciències, sinó que s'ubicaven en el que he anomenat períodes finestra. La raó principal és que en ciència –recordem que la idea de paradigma ve de Khun– els canvis són bruscos i canvien la manera com es fa ciència, a mentre que en art, i ho explica el mateix Danto, les velles idees es mantenen provocant que els canvis siguin lents, tot i que hi hagi obres puntuals que ho identifiquin. Des

d'aquesta perspectiva, he proposat que, dins el relat de Danto, es tingui en compte l'aparició de la fotografia i les primeres abstraccions romàntiques. En un sentit, semblant he proposat que la Brillo box és de fet un punt de partida que culminaria, potser, en Jeff Koons.

Establert tot el relat i definides les lògiques de cada període, m'he centrat el moment post-històric per tal d'esbrinar si la RA hi té un lloc. He descrit la situació i he corroborat que encaixa perfectament amb les suposicions de Danto, les quals senyalen que des de la Brillo box tot pot ser percebut com a art. En aquest sentit he fet una aproximació a la situació des del meu punt de vista i he exposat que, en el moment en que tot pot ser art, el mercat i el gust podrien ser els dos vectors que estiguessin liderant en gran part la direcció de l'art contemporani. En aquesta situació he senyalat els textos de Danto que proposen que l'art tendeixi a la filosofia. En un sentit semblant, però amb un relat de caire més social, la curadora Susan Crowley senyala que l'art contemporani té un sentit si es dedica a la generació de coneixement.

Raó 5

Seguint la línia d'inici del text anterior, en el qual cercàvem raons més enllà d'allò que és econòmic, he dedicat aquest capítol 5 a esbrinar si d'algun manera hi havia raons per les quals Danto va proposar que l'art en el moment post-històric tendeix o pot tendir cap a la filosofia sota una voluntat de servei. He entès, a més, que podíem relacionar el plantejament de Danto amb la idea de relació entre art i coneixement que presenta la RA. En el mateix sentit m'he preguntat si Crowley tenia raons per pensar que el sentit de l'art havia de tendir cap al coneixement. La meua lectura ha estat (i seguint a Danto de nou) que l'art, en el moment post-històric, pot explotar les seves capacitats epistemològiques atès que ja les ha mostrat durant el paradigma del manifest. Degut a la recerca ontològica durant el període del manifest, l'art dedica molts esforços que s'acaben convertint en breus assajos filosòfics *encarnats*. D'entre tot el període del manifest, he destacat tres moments on crec que l'art no només parla filosòficament d'ell mateix, sinó que parla filosòficament del món. Aquests moments són el museu i l'inici de la curadoria moderna, l'art conceptual i l'art d'arxiu. Entesos aquest tres moments en relació al coneixement, els podem situar com els antecedents de la RA.

Per començar he defensat el museu com un espai que, donada la seva naturalesa dual –de guardar i exhibir–, ha esdevingut un territori que ha

facilitat que ens podem plantejar com coneixem. He situat aquest inici en Alfred Barr i he continuat el seu llegat amb Szeeman. La idea és que, en el moment d'exposar el material que el museu guarda i preserva, el *conservador* –en aquest cas Alfred Barr– s'adona del potencial epistemològic de l'acte de mostrar. El *curador* serà, doncs, aquella figura que deliberadament utilitzarà aquest marc per plantejar, senyalar i sacsejar el coneixement des d'un territori híbrid entre les paraules i allò que és estètic.

A continuació de la curadoria, el segon d'aquests antecedents de la RA és l'art conceptual. Per tal d'iniciar el relat, he proposat textos d'autors diversos, així com l'anàlisi de certes peces d'art conceptual a través dels quals ens hem adonat que la idea d'investigació hi apareix de manera reiterada. Aquest art, en el seu intent d'anular la forma, planteja no només exercicis de coneixement sobre l'art, sinó també sobre la nostra relació amb el mon. M'he referit intensament a la sèrie 'One and Three [...]' per tal d'exemplificar aquesta idea de que l'art conceptual té una relació forta amb el coneixement. L'explicació de l'art conceptual en relació al coneixement m'ha portat a utilitzar el terme de Goodman saturació relativa, concepte que m'ha dirigit cap a la pregunta *què té d'estètic l'art conceptual?* i *què té de conceptual la Brillo box?* Ambdues preguntes resten en el calaix de les vies de continuïtat d'aquesta tesi i entronquen amb el capítol anterior en el que ha aparegut una reflexió al voltant de les contradiccions entre els universos estètics i els discursos –fets amb paraules– del pop art.

Per acabar amb aquests antecedents, m'he concentrat en l'art d'arxiu, seguint el text de Guasch, així com les apreciacions de Fontdevila. Per començar m'he fet enrere en les meves creences i he exposat que la pràctica artística, a través de l'arxiu, ha estat present durant gairebé tot el s. XX. I no es tracta com podriem pensar d'entrada d'un fenomen dels anys 90. Feta la cartografia i la genealogia de l'art d'arxiu, he plantejat la relació entre el coneixement i l'arxiu. He observat que els intents de neutralitat arxivística no tenen gaire sentit. A més a més, seguint a Fontdevila qui planteja que contra l'estetització de l'arxiu cal plantejar la creació d'un arxiu que esdevingui una eina que ens permeti pensar, ordenar i dissenyar el mon, he senyalat que potser de nou la RA veu d'aquest art d'arxiu. Després d'aquesta explicació, podem pensar que el sentit de la RA s'havia anat incubant durant tota la modernitat. Així doncs, tant quan vàiem que mitjança de l'EEES, l'economia del coneixement incorporava les arts com a font productora, com quan vàiem que el mon de l'art s'atansava a un econòmic basat en el coneixement, com quan Danto i Crowley senyalaven que en el paradigma post-històric l'art ha de tendir cap a la filosofia,

en tots aquests casos, el que els guiava era una capacitat epistemològica de les arts desenvolupada i mostrada durant el període del manifest. Aquest capítol dóna, a més, resposta al fet que –sota la polisèmia que ofereix el terme Recerca Artística– tantes vegades haguem sentit que la RA no és res nou. No és que no sigui nou, sinó que els seus antecedents són prou amplis com per què tots els actors puguin sentir-se la pràctica de la RA com a pròpia. Ara bé, la RA sí que és un terme nou si el que fem és dirigir la pràctica artística cap a la generació de coneixement –amb tots els mal de caps que suposa el terme coneixement–.

Com pensem la RA: sobre, per i en

Després d’haver exposat cinc raons per les quals pensem la idea de RA, he dedicat el capítol 6 a comprendre com la pensem. Per fer-ho, m’he centrat en un plantejament molt arrelat al nostre territori i és el que sorgeix del text ‘el debate de la investigación en las artes’. Aquest text es va erigir com a fundacional per diferents raons d’entre les que destaco la seva traducció al castellà, una molt bona indexació al cercador *google* i un plantejament fàcil d’entendre i fàcil (aparentment) d’aplicar. A grans trets el text ens explica que la RA (o si més no la conjunció art-recerca) pot exercir-se en tres modalitats: recerca *sobre* les arts, recerca *per* les arts i recerca *en* les arts.

He començat el text amb una proposta de reformulació de la tant coneguda definició de RA que planteja Borgdorff, a la qual he afegit matisos extrets d’Hernández i Klein tant per raons de mancança d’algun aspecte que he considerat important, com de que els plantejaments de la RA estan massa emmarcats en una situació concreta: la recerca a la universitat. La definició que proposo és aquesta:

La Recerca Artística és una pràctica que té com a propòsit ampliar tant el coneixement i enteniment d’algun aspecte del mon, com la voluntat de fer alguna cosa no feta abans a través d’un procés original. En un sentit de la metòdica, utilitza mètodes que són apropiats per a l’estudi en el sentit que articula preguntes que són pertinents per al tema del qual vol incrementar-ne l’enteniment. La recerca artística pot articular diferents tipus de coneixements, tant d’una manera tradicional/ proposicional, com d’altres vinculats a l’estètica. Si el context de recerca ho exigeix, el procés i els resultats de la recerca estaran apropiadament documentats i contrastats i permeten un coneixement accessible, transparent i transferible.

A aquesta definició, que intenta copsar totes les possibilitats de fer RA, he afegit una part del text d'Hernández dedicada a ajudar en l'articulació de la RA en entorns de recerca dinàmics (en el sentit en que el coneixement necessita ser acumulat i transferit):

05 «La recercadora presenta una sèrie de qüestions definides de manera clara i articulada que s'han de respondre a través de la recerca i que es connecten amb una sèrie d'objectius que permetran que aquestes qüestions siguin explorades i respostes.»

10 «La recercadora especifica un context de recerca per a aquestes qüestions, i una argumentació que expliqui per què aquestes qüestions han de ser respostes i explorades. Aquesta descripció del context ha de deixar clar que les recerques que s'emporten o han dut a terme en aquesta mateixa àrea i la contribució específica que el projecte al qual ens referim realitza al progrés de la creativitat, clarificació, 15 coneixement i comprensió en aquesta àrea.» (Hernández, 2006)

20 Establerta una pauta per acostar-nos a la pràctica de la RA que englobi un espai més ampli del que se li suposa als estudis de tercer cicle, he passat a revisar críticament la tríada de Borgdorff. Per començar amb la revisió, m'he referit a la *recerca sobre les arts*, de la que he qüestionat les idees *teoria* i *distància teòrica*. Entenc que fer teoria és una activitat pràctica que s'articula a través del text per tal d'explicar, descriure o preveure 25 fenòmens. D'altra banda, l'investigador i l'objecte investigat no tenen distància, sinó que l'objecte investigat estarà sempre mediat per l'investigador. Sempre establim una relació amb allò que investiguem i aquesta és una dada rellevant que cal especificar, ja que ens indicarà des de quin punt de vista estem estudiant el que pretenem conèixer i, per tant, la manera 30 com ho coneixem. He continuat el text exposant la segona terminologia de Borgdorff, *recerca per a les arts*. He senyalat que l'autor, en la seva explicació, es referia tan sols a processos instrumentals en un sentit tecnològic. En aquesta direcció, he remarcat que hi ha molta investigació que no només és tecnològica i que es dedica a fer possible la pràctica 35 artística. Per exemple, les habilitats que l'artista *incorpora* –al seu cos–, de fet, recerca *per* les arts en molts casos. En altres trobarem que els artistes fan estudis *sobre* les arts que incorporen *per* les arts.

40 Acabada la revisió de les dues primeres terminologies de Borgdorff, he deduït un fet important: la necessitat de la transferibilitat. Si l'economia del coneixement incorpora les arts al seu engranatge, ho ha de fer sem-

pre i quan aquest coneixement sigui transferible. L'educació de l'art, tot sovint, es produeix seguint un model gremial –com per exemple a la música– o des de processos on el coneixement o l'habilitat incorporada per l'artista o no es transfereix, ja que el context i la idiosincràsia no ho permeten, o no es pot transferir per mitjà d'un text. El pas de les arts a l'estructura de l'ensenyament superior, entesa com una incorporació a l'economia del coneixement, explica d'alguna manera els requisits i els esculls amb els que es troba la RA. En aquest sentit ja hem parlat al primer capítol d'una nova proposta per a doctorats.

La tercera via de Borgdorff, recerca en les arts, és possiblement la conseqüència d'aquesta inclusió de les arts a l'educació superior. Així, aquest plantejament està creant un model en el qual la pràctica artística esdevingui un camí vàlid de recerca. Ara bé, en aquest apartat Borgdorff és molt menys clar que a la resta d'explicacions. En un primer acostament m'he trobat de nou amb el problema de la distància investigador-objecte investigat, però ara en sentit invers al de la terminologia *sobre les arts*. De nou he exposat que considero que no existeix tal dicotomia. He afegit, en aquest cas, la idea del cos que pensa de Pallasmaa, per tal de defensar que les pràctiques s'activen des del cos, ja que hi ha activitats de coneixement que no passen per la paraula. Així he exposat que també podem comprendre que l'escriptura –i per tant fer teoria en humanitats– és una pràctica activada des del cos. De l'altra, podem entendre que aquest coneixement eneactiu és part del que la RA pot proposar en el sentit de fer avançar les maneres com establim o generem coneixement. He destacat també la idea de que l'artefacte artístic sigui allò que articula el coneixement i he suggerit que la proposta *en les arts* s'hauria de reformular, potser tal com es fa a la proposta de Frayling *recerca a través de les arts*.

Per acabar el capítol he plantejat un dubte que em sembla important. Quan exposem que la RA ha de contemplar el procés creatiu, o quan senyalem que ha d'explicar el context, el procés i l'objecte o el procés seguit, el que estem defensant és un model de RA en el qual facilitem la comprensió de l'obra d'art. En aquest sentit, l'objecte de coneixement és l'obra d'art que ara quedaria auto-explicada per l'artista. Aquest model replicaria al model clàssic de recerca que Borgdorff va resumir en *sobre l'art*, però situant les dues tasques –producció i estudi– sobre el mateix subjecte. Aquest plantejament genera, molts dubtes. Que la RA sigui un format específic de pràctica artística en la qual la obra d'art s'auto-explica o una fórmula per poder avaluar la pràctica artística en una tesi, és per mi menystenir la capacitat del que podem fer amb la idea RA. No cal una tesi per validar el

valor de l'obra artística. I tampoc cal que l'artista prengui el rol del crític. La RA és de totes una proposta àmplia amb molt més potencial.

05 En definitiva, tal i com ja he explicat a les conclusions del capítol, amb la redacció d'aquest text volia posar sobre la taula una anàlisi exhaustiva dels plantejaments de Borgdorff en base a tota la recerca prèvia. Dedico el capítol següent a esbrinar si la triada té la capacitat de caracteritzar projectes de RA.

10 Com pensem la RA: una eina

Per tal de desenvolupar el capítol 7, he utilitzat els resultats de la meua tasca com a professor de TFG a EINA en el període comprès entre els cursos 2012-13 i 2019-20. El cas és que durant aquells anys vaig proposar 15 que la idea de RA liderés la forma en com s'abordava el TFG. El primer que he fet en aquest capítol ha estat triar els sis treballs més rellevants, tant per la seva qualificació, com per mostrar que representen diferents plantejaments. A continuació he comprovat si seguien o complien la triada de Borgdorff, a la que he afegit un matís extret de Frayling i un terme de la proposta quística de Dumbois, així com la relació entre coneixement 20 i pràctica artística. En la majoria de casos hem vist com operen dues o, fins i tot, les tres terminologies a l'hora. He analitzat, també, els treballs i he observat que, pel que fa al tema, les estudiants en proposen de molt concrets i aparentment banals. He detectat que hi ha tan interès per incrementar l'enteniment del fenomen estudiat, com que el procés es dirigeix 25 cap a fer obra d'art. Pel que fa el primer grup, el que es refereix a l'estudi per l'augment de la comprensió d'algun fenomen, hi detectem d'una banda una tendència a utilitzar el text com en una recerca clàssica en humanitats (tot i que amb matisos), de l'altra trobem també que s'exploren 30 camins alternatius per tal de conèixer més enllà del text.

Un cop exposat l'aplicació de la triada, m'he disposat a plantejar una eina que ens permeti comprendre la pràctica de la RA en tots els seus àmbits. No es tracta d'una classificació, sinó d'una caracterització en base a 4 35 preguntes que tant funcionen per comprendre la RA, com per guiar la nostra RA.

- a) On es dirigeix la recerca?
- b) Quina és la relació entre la nostra pràctica i el coneixement?
- 40 c) Quins mètodes utilitza aquesta recerca?
- d) On s'ubica la seva capacitat de transferència i de validació?

Pel que fa a primera qüestió *a) On es dirigeix la recerca?* és un vector destinat ubicar-nos. Necessitem tant una direcció que ens guiï durant el camí quan estem recercant, com quan llegim, consultem o experienciem un projecte de recerca. Quin és l'objectiu és, doncs, un primer factor primordial.

En relació a la segona qüestió *b) Quin és la relació entre la nostra pràctica i el coneixement?* He manifestat que potser és el més controvertit dels vectors. A grans trets crec que cal que, com a recercadores artístiques, pensem quina relació tindrem amb el coneixement, tant en un sentit de tipologia, com d'innovació o de transferència. Es tractarà de coneixement proposicional? Es tractarà de coneixement pràctic? De coneixement estètic? D'un distúrbio? Conèixer quin és el tipus de coneixement que volem generar, guiarà la nostra recerca fent-la més efectiva i conseqüent. Un altre aspecte important pel que fa al coneixement és si aquest és nou o no. La meua proposta és que, tant si es genera coneixement nou, com si no, hem de parlar de recerca. El que proposo és que, depenent del context investigador, s'exigeixi una o altra característica, ja que no té les mateixes necessitats la recerca feta des de la universitat que la que es fa per un article d'opinió o la que provoca que es pugui realitzar obra d'art. Pel que fa al tercer vector *c) Quina metòdica s'utilitza aquesta recerca?* És una característica pensada per a comprendre el procés investigador. He proposat que en la generació de coneixement ens trobem sempre amb processos de recol·lecta i ordenació de dades –informació–. Durant el text he establert una petita guia (que de vegades fa de glossari) de com cal encarar el procés de recerca. He exposat que podem entendre el terme metodologia com l'estudi sistemàtic dels mètodes, els mètodes com a tàctiques per assolir objectius parcials i la metòdica com a l'articulació estratègica dels mètodes. La proposta és entendre el procés d'obtenció i organització de la informació com un continu que s'articula a través d'una metòdica, la qual activa diferents mètodes. Així doncs, la metòdica tindria un sentit estratègic, mentre que el mètode tindria un sentit tàctic. A partir d'aquesta idea, he plantejat una via de continuïtat que consistiria en la realització d'un manual metòdic per a la RA. Ja per acabar, he proposat un quart vector *d) On s'ubica la seva capacitat de validació i transferència?* En aquest punt he reflexionat sobre la transferència i la validació de coneixement. La meua proposta és que ambdós termes s'adaptin a les especificitats dels contextos de recerca, tal i com ja he comentat en l'apartat *b*.

Per finalitzar aquesta proposta, s'han testat els quatre vectors aplicant-los als 6 casos de les meves alumnes. Amb aquest treball he exposat que l'aplicació dels quatre vectors feia més clara i fàcil la caracterització pel que fa la idea de RA. Després d'aquesta aplicació, he observat que les

05

10

15

20

25

30

35

40

categories que es desprenen dels vectors no s'inclouen l'una dins de l'altra i faciliten una bona caracterització de la recerca. D'altra banda, però, presenten relacions d'interdependència que cal considerar. En definitiva considero queda mostrat que, per mitjà de la proposta de vectors, podem
 05 augmentar l'enteniment de la RA d'una forma més efectiva que la que proposen els diferents acostaments terminològics anteriors de Borgdorff, Frayling o Dumbois. L'aplicació dels vectors, a més, proposa un espai de reflexió al voltant de la RA amb la finalitat de poder ajudar a futures investigadores a decidir com volen assumir la seva pràctica de RA

Raó 6

Com a final d'aquesta tesi, he plantejat un capítol 8 que recupera la idea del *per què parlem de RA* i l'he enfocat cap a una proposta de futur més
 15 que no pas en una continuació –en un sentit fort– del present estudi. Aquesta raó número 6 està pensada en el sentit que la RA és una oportunitat per pensar les maneres com coneixem, perquè ens possibilita generar dispositius per al coneixement que transcendeixin el text com a únic vehicle de generació i transmissió.

He iniciat l'últim text d'aquesta tesi expressant la problemàtica que suposa per al meu perfil professional acostar-me a la idea de coneixement. He expressat, en el mateix sentit, que des de la pràctica de la RA tenim la obligació de plantejar-nos quina relació hem d'establir amb el coneixement.
 25 En un primer moment m'he acostat a un parell plantejaments en relació al coneixement i a la RA. He senyalat la meua dificultat per relacionar-m'hi. A partir d'aquest escull, he configurat un camí pragmàtic i senzill amb l'objectiu de comprendre la idea de coneixement sense irrompre en l'error d'intentar fer filosofia. Per tal d'assolir el meu objectiu he expressat dues preguntes:

- Per a què utilitzem el coneixement
- Com coneixem.

Pel que fa a la primera pregunta, he anat a parar la definició que vaig plantejar al primer capítol, la qual ha entroncat amb sorprenent facilitat amb l'acostament que fa Boix del coneixement des del punt de vista econòmic:

«Aquella informació ordenada que ens permet descriure, explicar o preveure un fenomen. Com a fenomen entenc aquí qualsevol cosa

que trobem al mon. Si a aquesta proposta li afegim que de coneixements n'hi ha de molts tipus, resultarà que conèixer equival a comprendre o a fer alguna cosa de manera que amb tots els modes de coneixement que tenim puguem interactuar amb el mon d'una manera efectiva.»

05

He continuat el text i, amb Vilar, he corroborat d'alguna manera la meva intuïció que en relació a l'epistemologia i l'art encara hi ha un camí per recórrer. M'ha interessat molt de Vilar també la idea d'allunyar-se una mica del coneixement i proposar que a través de l'art pensem el mon.

10

A partir d'aquí he volgut incidir en la pregunta *com coneixem el mon?* He iniciat aquesta qüestió senyalant el que em sembla l'hegemonia el llenguatge –en particular en la seva versió text– com a element per a comprendre el mon. A partir d'aquí he descrit dos exemples que m'han servit per exposar que la nostre comprensió del mon es produeix per múltiples factors. Aquests factors sembla que es podrien dividir, seguint a Boix, en aquells que ens aporten dades i aquells que ens permeten creuar-les. Ambdós exemples i aquesta idea de l'ús de les dades m'han portat a explicar el model de McLuhan, pel qual la –forma, superfície, pell– del missatge té un paper crucial en el missatge. He clarificat aquesta idea amb una sèrie d'exemples, des de González-Torres fins al disseny. Amb tot això he senyalat la possibilitat que la RA sigui una manera de posar les aparences al servei del coneixement o, si més no, del pensar. He acabat l'apartat explicant els 5 conceptes de RA de Vilar i he proposat que els punts 4-La recerca com a generació de disturbis del coneixement i 5-La recerca com a exploració del gran fora, tenen sentit dins la idea de posar les aparences al servei del coneixement.

15

20

25

30

Per continuar, he fet una descripció extensa de l'obra de Cabosanroque: Dimonis. Ex-orcismes i in-orcismes de Verdguer ja que em permetia exemplificar a què em refereixo quan dic que la RA sigui una manera de posar les aparences al servei del coneixement o, si més no, del pensar. Aquest exemple ha estat escollit per dues raons. La primera perquè expandeix la manera com podem conèixer alguna cosa del mon. La segona per què es un treball on art i coneixement convergeixen d'una manera que l'experiència artística es manté. La peça teixeix connexions entre diferents dispositius estètics d'una manera similar de la proposta que he fet sobre com coneixem i per a què utilitzem el coneixement.

35

40

Acabada la descripció de Dimonis, he establert que tot i que el seu potencial epistemològic és per a mi obvi, els artistes no n'han explotat tot el seu potencial. Això m'ha portat a dues conclusions. La primera és que les intuïcions de Danto d'un art que tendeix a la filosofia es compleixen. La segona és que els artistes tenen encara una visió de l'art centrada en l'experiència estètica i, tot i que n'intueixen ampliacions, no dirigeixen del tot la instal·lació cap al disturbi del coneixement o al coneixement del món.

A partir d'aquí, el cas em porta a la que considero la via de continuïtat principal. L'estudi de Dimonis m'ha suggerit el concepte de multi-modalitat. La idea de que la comunicació no és lingüística, sinó multi-modal és, quelcom que encaixa perfectament amb tot el que s'ha anat explicant durant aquest capítol. Així, aquesta via de continuïtat es focalitzaria a cercar respondre la pregunta de si la Recerca Artística ens ha ofert una manera multi-modal d'accedir al coneixement. I si te sentit pensar la multi modalitat com una via d'exploració epistemològica.

Discussió

Un cop exposades de nou les conclusions que he anat assolint al llarg del text, m'agradaria finalitzar exposant el relat –en un sentit macro– que ha sorgit després de tot aquest trajecte de recerca.

La RA és un fenomen que com a tal –amb aquest nom– apareix a finals de s. XX. La bibliografia coincideix que el terme té el seu origen en el moment que el sistema absorbeix les arts en totes les seves disciplines en l'educació superior. Ara bé, després d'aquesta investigació, podem pensar que a la creació l'EEES no es va donar per causes tan senzilles com la mobilitat dels estudiants pels diferents països europeus, sinó que la seva creació responia a les aspiracions dels estats membres pactades al tractat de Lisboa i que consistien en transformar Europa en la principal economia del coneixement a la primera dècada del s. XX. En aquest relat, la incorporació de les arts a aquest EEES no sembla, doncs, casual, sinó que podem intuir que hi ha interessos econòmics al darrere. Al llarg de la tesi hem pogut observar el poder econòmic d'allò que és estètic. Així doncs té sentit pensar que l'economia del coneixement s'interessés per les arts. També que la RA, com a conseqüència de l'absorció de les arts per part de les universitats, tindria un rerefons econòmic.

En aquest context cal recordar que el panorama de les arts visuals no era gaire encoratjador. L'art –en majúscules– es trobava, i de fet es troba, allunyat del món moltes vegades. El públic, en general, ja no està inte-

ressat en l'art. Falten recursos i les artistes tenen problemes per sobreviure. Una concepció del món basada en l'economia del coneixement, la de precarietat i uns estudis superiors que comencen a parlar de RA i d'investigació ens van abocar un panorama on les artistes –també fora de l'acadèmia– comencen a fer RA, perquè fer RA significa generar coneixement nou i el coneixement és el bé més preuat dins d'una economia del coneixement.

05

Ara bé, l'economia del coneixement necessita que el coneixement sigui transferible i les arts, hereves de models gremials o del model de l'artista romàntic poques vegades presenten aquesta transferibilitat. Això ve marcat possiblement per dues raons. La primera, l'hegemonia del llenguatge en la seva versió textual a l'hora de fer recerca en humanitats, la segona que el tipus de coneixement articulat per les arts és de caire diferent del que les universitats porten fent centenars d'anys. Aquesta dificultat en la transferibilitat ha portat a què tot sovint la RA sigui una pràctica híbrida en la qual l'*art* és un suport al què se li dona poca importància. Massa sovint no sabem on és l'art a la RA. A més, en una economia del coneixement els estudis superiors són un negoci en si mateixos. Aquests negocis tenen com a base productiva els professors. Intentar baixar el preu del professor és tota una temptació –o de fet una obligació– dins d'un neoliberalisme aferrissat. Així la RA s'ha convertit en la mesura de la tasca del professor i de vegades en la eina per a la seva precarització.

10

15

20

Seguint amb el paràgraf anterior, si l'economia del coneixement o la universitat (aquí no importa quins dels dos relats creguem) es van interessar per la capacitat epistemològica de l'art és, de fet, perquè aquesta capacitat ja havia estat demostrada. Durant el període del manifest i de la cerca ontològica, segons el relat de Danto, l'art prova les seves capacitats filosòfiques. Aquest període presenta tres moments (potser n'hi ha més), però en que l'art supera la ontologia i es permet de pensar el món des de l'art. Podem dir que aquest moments són la invenció de la curadoria moderna a partir de Barr i consolidada amb Szeeman, l'art conceptual i l'art d'arxiu. Els tres íntimament relacionats. A aquest passat li hauríem d'afegir la concepció de *recerca* que apareix –d'una manera forta⁹⁰– a l'art durant el Renaixement amb el canvi d'un model de còpia d'un mestre, a un model

25

30

35

90 Qualsevol procés d'innovació, des de les pintures rupestres fins a la instal·lació més actual, tenen sens dubte una component de recerca.

40

de creació i d'innovació. Aquest panorama explica no només que l'economia del coneixement o les universitat s'interessessin per les arts, sinó que dóna raons també perquè les artistes tot sovint es fan seva l'expressió RA: la recerca és part del seu procés des de temps immemorials, de manera que el fet que l'art tingui relació amb el coneixement no resulta cap novetat.

Per acabar, recordar breument les idees de Danto, a partir de les quals podem trenar un relat de l'art en el qual la pràctica artística està regida segons cada període per unes idees directrius. Durant l'edat mitjana per un paradigma teocèntric i cristià. A partir del Renaixement, i fins l'invent de la fotografia i les primeres abstraccions encara Romàntiques, l'art va estar enfocat a la mimesi. Des de les primeres abstraccions i l'invent de la fotografia fins als anys 70 l'art va estar regit pel paradigma del manifest, i en gran part sota la idea de la cerca ontològica de l'art. I a partir dels anys 70 entrem en el moment post-històric en el qual, i gràcies en gran part a les idees sintetitzades a la Brillo box de Warhol, qualsevol cosa pot ser percebuda com a art. El moment post-històric possiblement ens ha portat a que l'art es defineixi cada vegada més en termes de gust i de mercat. En aquest context d'indefinició, Danto proposava que l'art tendiria a la filosofia. Trobem exemples d'altres professionals com Crowley o Fontdevila que des del seus àmbits fan propostes semblants. Un art dedicat al coneixement sembla –com a mínim des del meu punt de vista– una bona solució per al moment post-històric. I de fet això és el que proposa la RA. Una prova i una esperança davant de tot això són propostes com les de Cabosanroque que sense ser-ne conscients en brinden dispositius per a conèixer més enllà del text i sense que es perdi l'art. En un sentit semblant, la filosofia performativa o la curadoria contemporània (de vegades) tendrien a fer el que hem vist a Cabosanroque.

30

35

40

05

10

15

20

25

30

35

40

Referències

Bibliografia
Conferències i
Exposicions

Bibliografia

05 Associació d'Artistes Visuals de Catalunya (2006). *La dimensión económica de las artes visuales en España*. Barcelona: AAVC. <<https://unio-nac.es/dimension-economica-de-las-artes-visuales/>>

10 Arteaga, Àlex (2017). Embodied and situated Aesthetics: An enactive approach to cognitive Notion of Aesthetics. *Artnodes: e-journal on art, science and technology*. No. 20. (Dec.) <<https://raco.cat/index.php/Art-nodes/article/view/339679>>

15 Alcoberro, Ramón (2009). El coneixement: els problemes i els autors. En: *Coneixement i mètode*. Barcelona: FUOC.

Argullol, Rafael (1989). *Tres miradas sobre el arte*. Barcelona: Destino.

20 Art21 (2015). Thomas Hirschhorn. Gramsci Monument. En: *Youtube*. Publicat el 22 de maig de 2015. <<https://www.youtube.com/watch?v=O5yyegM2u88>>

25 Asenjo, Milagros (2015). Los países de nuestro entorno combinan grados de tres y cuatro años. *Magisterio*. <<https://www.magisnet.com/2015/04/los-pases-de-nuestro-entorno-combinan-grados-de-tres-y-cuatro-aos/>>

30 Ataec, Artistes & Acció Climàtica (2022). Descolonizando cómo pensamos sobre el arte. *Hansel i Gretel: publicació cultural*. <<https://hanseli-gretel.cat/ataec-artistes-accio-climatica-interaccio-descolonizando-como-pensamos-sobre-el-arte-2>>

Ayer, Alfred Jules (1985). *El problema del conocimiento*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

35 Bará, Javier, (2017). L'espai Europeu de Garantia de la qualitat en l'educació superior. *Coneixement i societat revista d'Universitats, recerca i Innovació*. Num.15, p. 6-37. <<https://raco.cat/index.php/Coneixement>>

Bauman, Zygmunt (2017). *Retrotopia*. Epublibre.

40 BBC Mundo (redacció) (2017). China, el Estado que todo lo ve: así es la red de video vigilancia más grande y más sofisticada del mundo.

BBC News. Mundo. <<https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-42398920>>

BBC Mundo (redacció) (2021). La oposición de la población de Rusia a la invasión de Putin a Ucrania. *BBC News. Mundo.* <<https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-60597072>>

05

Benavente Morales, Carolina (2020). *El giro artístico del DEI UV: investigación artística y formación doctoral interdisciplinaria*. Santiago de Chile: Universidad de Valparaíso; Centro de Investigaciones Artísticas, Universidad de Valparaíso. <<https://doi.org/10.18566/iconofac.v11n17.a01>>

10

Boeck, Angelika; Tepe, Peter (2021). What is Artistic Research?. *WK-Between science and art.* <<https://doi.org/10.55597/e6798>>

15

Bohannon, Laura (1966). Shakespeare in the Bush. *Natural History* 75, p. 28–33. Traducción al español en Honorio Velasco (comp.). *Lecturas de Antropología Social y Cultural: La Cultura y las Culturas*. Madrid: UNED, 1993, pp. 75-85.

20

Boix, Rafael (2006). *Barcelona Ciutat del Coneixement: Economia del Coneixement, Tecnologies de la Informació i la Comunicació i Noves Estratègies Urbanes*. Barcelona: Imatge i Producció Editorial Municipal www.bcn.cat/publicacions <<http://www.bcn.cat/publicacions/pdf/bcncone.pdf>>

25

Borgdorff, Henk. (2010). El debate sobre la investigación en las artes. *Cairon 13 Revista de estudios de danza: Práctica e investigación*. Madrid, N°. Especial: encargo del Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona y del CENAH de la Universidad de Alcalá.

30

Borgdorff, Henk (2012) *The conflict of the faculties*. La hague: Leiden University Press.

Bosch-Matas, Marc (2019). Economía del coneixement i apropiació dels béns comuns: una exploració republicana. *Eines*, Num. 36, p. 77-85. Full de càlcul. <<https://irla.cat/wp-content/uploads/2019/12/eines36-fullcalcul-bosch.pdf>>

35

Bourriaud, Nicolas (2009). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora..

40

Caduff, Corina; Siegenthaler, Fiona; Wälchli, Tan (Ed.) (2010). Art and
ristic Research. *Zurick Yearbook of the arts*, 2009, Vol. 6. Zurich: Zurich
University of the Arts.

05 Candy, Linda; Ernest A. Edmonds (2018). Practice-Based Research in the Cre-
ative Arts: Foundations and Futures from the Front Line. *Leonardo*, Feb. 2018

10 Camacho, S (2019). Los profesores asociados se coordinan para luchar
contra la precariedad laboral. *Diari Ara*. 16/05/2019 <[https://es.ara.cat/
sociedad/profesores-asociados-universitarios-denuncian-precariEDAD-la-
boral_1_2666940.html](https://es.ara.cat/sociedad/profesores-asociados-universitarios-denuncian-precariEDAD-la-boral_1_2666940.html)>

15 Carroll, Noël (2000). *Theories of art Today*. London: The University of
Wisconsin press.

Casasses, Enric (2014). *Dimonis: apunts de Jacint Verdaguer a la casa
d'oració*. Verdaguer edicions.

20 Cassirer, Ernst (1986). *El problema del conocimiento en la filosofía y en
la ciencia modernas*. Mexico: Fondo de cultura económica. Vol 1.

Castells, Manuel (2021). Manuel Castells Ministre d'Univesristats. En-
trevista. Vicens , Laia; Freiza, Elene. *Diari Ara. Educació*. 12/12/21.

25 Cazeaux, Clive (2018). Knowledge can take many forms-one of them
is art. *The conversation*. <[https://theconversation.com/knowledge-can-
take-many-forms-one-of-them-is-art-97745](https://theconversation.com/knowledge-can-take-many-forms-one-of-them-is-art-97745)> [Consultat: gener: 2019]

30 Cea, Andrea (2018). *El tatuatge contemporani: Solidificació d'una socie-
tat líquida*. Treball de Final de Grau. Barcelona: EINA Centre Universi-
tari de Disseny i Art de Barcelona.

35 Consell Europeu (2000). *Conclusiones de la presidencia*. Consejo Euro-
peo de Lisboa. 23 i 24 de març. <[https://www.europarl.europa.eu/sum-
mits/lis1_es.htm](https://www.europarl.europa.eu/summits/lis1_es.htm)>

40 Cuestas, A; Valotta M^aE. (2021). “Alumnos y docentes 2.0: interacción y
multimodalidad en la enseñanza de lenguas extranjeras”. *Revista Puertas
Abiertas*. Num.7 <[http://www.puertasabiertas.fahce.unlp.edu.ar/numeros/
numero-7/alumnos-y-docentes-2.0-interaccion-y-multimodalidad-en-la-en-
senanza-de-lenguas-extranjeras](http://www.puertasabiertas.fahce.unlp.edu.ar/numeros/
numero-7/alumnos-y-docentes-2.0-interaccion-y-multimodalidad-en-la-en-
senanza-de-lenguas-extranjeras)> [Consultat 10/10/21]

Danto, Arthur (1999). *Después del fin del arte. Arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós estética.

Deplhpages (2020). Alfred H. Barr, Jr. | Curador del museo americano. En: *Delphpages*. <<https://delphpages.live/estilos-de-vida-y-problemas-sociales/educacion/museos/alfred-h-barr-jr>>

Descubrir el arte (2019). Leonardo Da Vinci: dibujos para entender el mundo. *Descubrir el arte*. <<https://www.descubrirelarte.es/2019/12/16/leonardo-da-vinci-dibujos-para-entender-el-mundo.html>>

Dickie, George (1993). What is art an institutional Analysis. En: John W Bender H. Geneblocker (Ed.). *Contemporary phylosophy of art. Reading in Analytic aesthetics*. USA: Prentice Hall.

Dubois, P (1984). *El acto fotográfico*. Paidós comunicación. Barcelona

Echevarria, Guadalupe (2013). There is plenty of room at the bottom. En: MACBA, UAB (Ed.). *En torno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica*. Pp.45-58. Barcelona: Contratextos.

EINA (2022). El Grau de Disseny d'EINA. *EINA*. <<https://www.eina.cat/ca/grau-de-disseny>>

EINA (2022b) Recerca en Art i Disseny (MURAD). *EINA*. <<https://www.eina.cat/ca/masters-i-postgraus/master-oficial-universitari-recerca-art-disseny>>

Elialde, Mircea (2009). *El mito del eterno retorno*. Madrid: Ed. Filosofia Alianza/ Emecé. (Primera edició 1951)

Elo, Mika (2017). Artistic Research Syndrome. En *Artnodes*, No. 20. <<https://doi.org/10.7238/a.v0i20.3053>> <<https://raco.cat/index.php/Artnodes/article/view/339680>>

Elorduy, P; García,B; Grasso,D (2011). Entrevista a Andrea Fumagalli professor de economia en la universidad de Pavía. En: *Diagonal web Periódico quincenal de actualidad crítica*. Lunes 17 de enero. N° 141. Madrid <<https://web.archive.org/web/20110308051824/http://www.diagonalperiodico.net/La-salida-del-capital-a-la-crisis.html>>

Fallada, Maria (2016) *La no-ciutat | Una observació i interpretació de l'espai urbà*. Treball de Final de Grau. Barcelona: EINA Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona.

05 FECYT, Libro blanco de la interrelación entre Arte, Ciencia y Tecnología en el Estado español (2007). Edita: FECYT (Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología, Spanish Foundation for Science and Technology.

10 Fontboté, Berta (2016). *Emoji: La imatge en línia*. Treball de Final de Grau. Barcelona: EINA Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona.

Fontcuberta, Joan, Zelich, Cristina (2010). *Joan Fontcuberta habla con Cristina Zelich*. Madrid: Ed. La fabrica.

15 Fontdevila, O (2015). Estratègies d'arxiu. *Mur crític*. <<https://oriolfontdevila.net/ca/estrategies-darxiu/>>

20 Fortalecimiento (2017). Conferència de Daniel Sánchez. El arte como conocimiento. En: *Youtube*. Publicado 09/05/2017. Encuentro Provincial de Escuelas Orientadas en Arte. Organizado por la Dirección Provincial de Educación Secundaria y la Dirección de Educación Artística. Dirección General de Cultura y Educación. Provincia de Buenos Aires. <<https://www.youtube.com/watch?v=olzG2ftIL94>>

25 Flores Solano, Carol (2021). Introducción a la semiótica social multimodal y sus aplicaciones para el análisis de contextos escolares. *Revista Educación*. Vol. 45, N°1. Costa Rica: Universidad de Costa Rica. <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=44064134043>>

30 Frayling, Christopher (1993). Research in art and design. Reimprès per Simon Grand, Wolfgang Jonas(ed.) *Mapping design Research*, p. 95-107. Basel: Birkhauser Architecture.

35 Galletto, Vittorio; Aguilera, Sandra (2015). *Evolució de l'economia del coneixement i l'economia creativa a l'Àrea Metropolitana de Barcelona*. Bellaterra: Institut d'Estudis Regionals i Metropolitans de Barcelona (IERMB) <<https://iermb.uab.cat/wp-content/uploads/2016/05/15018.pdf>>

40 Gere, Charlie (2021). Hockney is mistaken: it was Delaroché who declared painting dead, not Derrida. *The Guardian*. 11/05/21.. <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2021/may/11/hockney-is-mistaken->

[it-was-delaroché-who-declared-painting-dead-not-derrida>](#)

Gergen, Keneth (2018). *El Yo saturado: Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*. Barcelona: Paidós.

GENCAT (2022). Doctorats. Canal Universitats. En: *Gencat*. <<https://universitats.gencat.cat/ca/estudis-universitaris/tipus-estudis-universitaris/doctorats/>>

Gibson, John (2008). *Cognitivism and the Arts*. Philosophy Compass No. 3:573-589. Primera edició de 1976.

Goodman, Nelson (1990). Cuando hay arte?. *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor

Gombrich, EH (1999). *La historia del arte*. Coedita Editorial Diana i Consejo Nacional para la Cultura i las Artes CNCA. Primera edició 1950.

Gracia, Marta (2020). *Cuándo la práctica artística deviene investigación: Discursos y Prácticas de Investigación Artística en Hangar 2010 — 2019*. Trabajo Final de Master. Máster Universitario de Humanidades. Universitat Oberta de Catalunya (UOC).

Guayabero, Oscar (2014). TRAÇ, El dibuix com a eina de coneixement. En: *Oscar Guayabero* <<https://guayabero.net/catala/expos/expo/tra---el-dibuix-com-a-eina-de-coneixement-.html>>

Guasch, A (2011). *Arte y archivo 1920-2010*. Madrid: Ediciones Akal, S. A

Hangar (2022). Home. <<https://hangar.org/es/>>

Hanula Mika, Suoranta, Juha/Valén, Tere (2005). *Artistic Research, Theories methods and Practices*. Helsinki: Academy of fine arts.

Henke, S; Mersch, D; van der Meulen, N; Strässle, T; Wiesel, J (2020). *Manifest of Artistic Research. A defense Against its advocates*. Zurich: Diaphanes

Hegel, GWF (1989). *Lecciones de estética: Volumen I*. Barcelona: Ed. 62. Traducción del alemán de Raúl Gabás

Hernández, Fernando (2006). *Bases para un debate sobre investigación artística*. Edita:Secretaría General Técnica. Subdirección General de Información y Publicaciones. SECRETARIA GENERAL DE EDUCACIÓN Instituto Superior de Formación del Profesorado. Colección: CO-
 05 NOCIMIENTO EDUCATIVO Serie: Didáctica. <<https://sede.educacion.gob.es/publivena/d/12147/19/1>>

Hernández, Fernando; Fendler, R. (Eds.). (2013). *1st Conference on Arts-Based and Artistic Research: Critical reflections on the intersection of art and research*. Barcelona: University of Barcelona. <<http://hdl.handle.net/2445/45264>>

Herranz, Alfonso; Sacristán Vera (2020). *Professorat associat: experiència professional o precarització? Anàlisi de l'evolució del professorat associat de les universitats públiques espanyoles 2009-2019*. Observatori
 15 Universitari. <<https://www.observatoriuniversitari.org/blog/2020/07/14/professorat-associat/?cookie-state-change=1669921262655>>

Jiménez, Marimar (2020). Apple lidera el ránking mundial de fabricantes de móviles por primera vez desde 2016. *Cinco Días el País*.
 20 22/02/21. <https://cincodias.elpais.com/cincodias/2021/02/22/companias/1614008218_868205.html>

Join Quality Initiative (JQI) (2004). *Shared 'Dublin' descriptors for Short Cycle, First Cycle, Second Cycle and Third Cycle Awards: A report from a Joint Quality Initiative informal group*. <https://www.aqu.cat/doc/doc_24496811_1.pdf>

Kaila, Jan.; Aeppä, Anita ; Slager, Henk (eds) (2017). *Futures of artistic Research. At intersection of Utopia, Academia, and Power*. Helsinki:
 30 Academy of fine Arts-Uniarts.

Knockaert, Yves (2010). The unavoidable openness of artistic research. *Revista de Investigación musical: Territorios para el arte*. N°3, València:
 35 Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València (España)

Klein, Julian (2010). What is artistic research? *Journal of artistic research*. <<https://www.jar-online.net/en/what-artistic-research>>

40 Klein, J. (2016). Artistic Research Does Not Exist ... And How She Mana-

ged Not to Be Afraid. *Researchcatalogue.net* <<https://doi.org/10.22501/RC.297847>>

Kroustallis, Stefanos (2016). Cennino Cennini's *Il Libro dell'Arte*: a new English translation and commentary with Italian transcription. *Ge-conservación*. Vol. 9, nº 9, pp. 128-130. <<https://www.ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/357/pdf>>. 05

La Humanitat (2009). Junqueras recorda que Bolonya és una oportunitat per 'superar el marc universitari espanyol'. *La Humanitat*. <<https://www.esquerra.cat/ca/junqueras-recorda-que-bolonya-es-una-oportunitat-per-superar-el-marc-universitari-espanyol-7554>> 10

Lesage, Dieter (2013). Portafolio y suplemento. En: MACBA, UAB (Ed). *En torno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica*, p.67-86 Barcelona: Contratextos. 15

Lesage, Dieter (2009). The academy is Back: On education, The Bologna Process, and the Doctorate in arts. *e-flux Journal*, No. 4. <<https://www.e-flux.com/journal/04/68577/the-academy-is-back-on-education-the-bologna-process-and-the-doctorate-in-the-arts/>> 20

Lilja, E. (2015). *Art, Research, empowerment: On the artist as researcher*. Stockholm: Regeringskansliet. Additional copies of this publication can be ordered at <http://www.regeringen.se/> Available also as PDF 25

López, Juan Manuel (2019). *Mind*. Treball de Final de Grau. Barcelona: EINA Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona.

López-Cano, Rubén (2020). Investigación artística indisciplinada. En: *La recerca artística document del grup de treball sobre recerca del campus de les arts*. Treball realitzat del 12 de febrer fins el 25 de juny de 2020. Barcelona. <<https://tallerdemusics.com/wp-content/uploads/2020/11/Doc-final-Grup-de-treball-Recerca-Campus-de-les-Arts.pdf>> 30

Lorite, A (2019) Papers y más papers: las sombras en la industria de las publicaciones científicas. *El Salto Diario*.15/07/19 <<https://www.elsal-todiario.com/universidad/papers-y-mas-papers-las-sombras-en-la-industria-de-las-publicaciones-cientificas>> 35

Liotard, Jean François (1984). *La condición Postmoderna: Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra. 40

Manufacturing Intellect (2020). Marcel Duchamp interview on Art and Dada (1956) | Sweeney, James Johnson; Duchamp, Marcel. En: *Youtube* <https://www.youtube.com/watch?v=Wuf_GhmjxLM>

05 Mäkelä, M.;Nimkulrat, N.;Dash, D. P.; Nsenga, F. (2011). On reflecting and making in artistic research. *Journal of Research Practice*, 7(1), Article E1. <<http://jrp.icaap.org/index.php/jrp/article/view/280/241>>

10 Martínez, Chus (2010). Felicidad clandestina. ¿Que queremos decir con investigación artística? *INDEX*, N.º 0 otoño. p. 10-13. Barcelona: MACBA.

15 Martínez Muñoz, Amalia (2001a). *Arte y arquitectura dels. XX*. Vol 1. España: Ed. Montesinos/ Biblioteca de divulgación científica.

Martínez Muñoz, Amalia (2001b). *Arte y arquitectura dels. XX*.Vol 2. España: Ed. Montesinos/ Biblioteca de divulgación científica.

20 Marcuello, Irene (2018). *El videojoc com a eina de comunicació*. Treball de Final de Grau. Barcelona: EINA Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona.

25 McLuhan, Marshall; Fiore Quentin (1969). *El Medio es el Masaje*. Buenos Aires: Paidós.

Mercadé, Albert (2014). ¿Pot L'Hospitalet ser Brooklyn?. *Revista Bon Art*. <<https://www.bonart.cat/index.php/ca/n/30420/lhospitalet-un-nou-brooklyn-catala>>

30 Michelkevicius, Vytautas (2018). *Mapping Artistic Research*. Vilnius: Vilnius Academy of Arts.

35 Museo Nacional del Prado (2015). Conferencia: Dibujo i práctica. La transmisión del conocimiento artístico en España en los siglos XIV y XV| Matilde Miquel. En: *Youtube*. Publicado 14 de enero de 2015. <<https://www.youtube.com/watch?v=iQJh25hoS-Q>>

40 Montero, Marisa (2010). El Proceso de Bolonia y las nuevas competencias. *Tejuelo: Didáctica de la Lengua y la Literatura*. N.º 9, p. 19-37. Departamento de Filología Hispánica y Lingüística General. Universidad de Extremadura. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3719324>>

Muñoz, Artur (2008). *Per una funció crítica i narrativa de la fotografia d'àmbit extra documental*. Terrassa: Projecte Final de Carrera. Centre de la Imatge i la Tecnologia Multimèdia (CITM). Univesritat Politècnica de Catalunya (UPC).

Muñoz, Artur (2012). *La mort de la fotografia? Un estudi tecnològic, semiòtic i de cosmovisió amb l'aparició de la tecnologia digital*. Terrassa: Treball de Final de Grau. Centre de la Imatge i la Tecnologia Multimèdia (CITM). Univesritat Politècnica de Catalunya (UPC). 05

Muñoz, A (2015). *La investigació artística i el Grau. Raons i maneres d'aplicar la investigació artística al TFG del Grau en Disseny d'EINA, menció creació visual*. Treball de Final de Màster. Barcelona: EINA Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona. 10

MurkyAssassin (2007). Steve Jobs - 2007 iPhone Presentation. En: *Youtube* 22/04/12. <<https://www.youtube.com/watch?v=Etyt4osHgX0>> 15

Pamplona, Carlos (2015). *Piñata: Adaptación de un cuento infantil al ámbito digital*. Treball de Final de Màster. Barcelona: EINA Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona. 20

Pallasma, Juhani (2011). *La mano que piensa: Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.

Pijem, Jordi (2021). El genio del Renacimiento. Leonardo da Vinci, un visionario de la ciencia. *National Geographic*. 25/05/2021. <https://historia.nationalgeographic.com.es/a/leonardo-da-vinci-hombre-adelantado-a-su-tiempo_7277> 25

Poveda Martínez, Ana María (2018). The institution of the museum: origin and historical development. *Publicaciones Didácticas*. 25/06/2018. <<https://core.ac.uk/display/235852602>>; <<https://publicacionesdidacticas.com/hemeroteca/articulo/096028/articulo-pdf>> 30

Repiso, Isabel (2008). Ikea copia o reinterpreta algunos diseños y eso es un error. *Público*. 23/03/2018 <<https://especiales.publico.es/hemeroteca/61952/ikea-copia-o-reinterpreta-algunos-disenos-y-eso-es-un-error>> 35

Robinson, Ken (2006). Do schools kill creativity? En: *Ted Talks*. February 2006. Monterey, California. <https://www.ted.com/talks/sir_ken_robinson_do_schools_kill_creativity> 40

Rothman, Joshua. (2015). Was Steve Jobs an Artist? *The New Yorker*. 14/10/15. <<https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/was-steve-jobs-an-artist>>

05 Sacristan, Vera (2014). *El coste de estudiar en Europa: Precios, becas, préstamos y otras ayudas en las universidades europeas* (2013-14). Observatori Universitari. <<https://www.observatoriuniversitari.org/es/2014/06/el-coste-de-estudiar-en-europa/>>

10 Schindler, Johanna. (2015). *Expertise and Tacit Knowledge in Artistic and Design Processes: Results of an Ethnographic Study*. Journal of Research Practice. Vol. 11, Issue 2, Article M6

15 Schwab, Michael (2022). Editorial. *JAR*. Issue 28 <<https://www.jar-online.net/en/issues/28>>

Sichel, J. (2018). ‘What is Pop Art?’ A Revised Transcript of Gene Swenson’s 1963 Interview with Andy Warhol. *Oxford Art Journal*, 41(1), 85–100. <<https://doi.org/10.1093/OXARTJ/KCY001>>

20 Sin embargo al aire (2022). El arte como forma de conocimiento | Susan Crowley. En: *Youtube*. Publicado el 26 de febrero de 2022. <<https://www.youtube.com/watch?v=p79-lUmHnhk>>

25 Sixto, Rita; Fullaondo, Usua (Ed.) (2019). *Piscina. Investigación y práctica artística. Maneras y ejercicios*. Bilbao: Ediciones LaSia.

30 Sixto, Rita (2020). Los formatos de difusión de la investigación artística basada en la práctica: El ensayo visual en las revistas indexadas (el caso del Estado español) En: *Congreso sobre la Investigación en la Práctica de las Artes*. Campus de les Arts, Barcelona

Slager, Henk (2015). *The pleasure of research*. Germany: Hatje Cantz books

35 Smugmacgeek (2007). Ballmer Laughs at iPhone. En: *Youtube*. Published 18/09/07 <https://www.youtube.com/watch?v=eywi0h_Y5_U>

Steyerl, Hito (2015). *Duty Free*. Catálogo de exposición. Madrid: Museo Reina Sofia.

40 Steyerl, Hito (2019). ¿Una estética de la resistencia? La investigación ar-

tística como disciplina y conflicto. *www.transversal.at*. Traducción Marta Malo de Molina. <<https://transversal.at/transversal/0311/steyerl/es>>

Torrent-Sellens, Joan (2016). L'economia del coneixement i el coneixement de l'economia. *Oikonomics*. Maig 2016, No. 5, p. 24-30. <<https://doi.org/10.7238/o.n6.1614>>

UAB (2022). Grau en filosofia. *www.uab.cat* <<https://www.uab.cat/web/estudiar/llistat-de-graus/informacio-general/filosofia-1216708251447.html?param1=1229499856894>>

UOC (2022). Màster universitari de Filosofia per als Reptes Contemporanis. *Estudis.uoc.edu*. <https://estudis.uoc.edu/ca/masters-universitaris/filosofia-reptes-contemporanis/presentacio?utm_medium=cpc&utm_source=googlesearch&utm_campaign=ret_mu_ca&utm_term=master%20filosofia&gclid=Cj0KCQiA99ybBhD9ARIsALvZavXfS_O3Mx_vTAgSj3Q-jURm1vVd6cu2wRpQnlKqM5SJuEIBgOC8YTwkaAvBjEALw_wcB>

Ulrich, Hans (2015). *Ways of curating*. UK: Penguin Random House.

Uvic (2022). Factor d'impacte. *Uvic*. <<https://www.uvic.cat/biblioteca/factor-dimpacte>>

Valero, Alicia (2021) [podcast] Entrevista. En: *Solidaris*. Catalunya Ràdio. Emissió 14/10/21 <<https://www.ccma.cat/catradio/solidaris/els-recursos-minerals-escassegen-a-les-botigues-no-trobarem-el-que-volem/noticia/3123784/>>

Vidiella, J (2016). La condició postmoderna. *Polièdrica*. <<https://www.poliedrica.cat/la-condicion-postmoderna/>>

Vilar, G. (2015a) Troubling Research: una definició. En: *Congresos de la Universitat Politècnica de València, II Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales*. |< real | virtual >| ANIAV2015. p.700-705. <https://www.academia.edu/30240307/Troubling_Research_Una_Definicion_n>

Vilar, Gerard (2015b). Cuatro conceptos de investigación artística. *De forma* 5, p. 16-27.

Vilar, Gerard (2017). Dónde está el arte en la investigación artística?. *Revista de Investigación en Artes Visuales*, 1, pp. 1-8 <<https://www.rese->

archgate.net/publication/318749019_Donde_esta_el_%27arte%27_en_la_investigacion_artistica>

05 Vilar, Gerard (2017b). El valor cognitivo del arte. En: A F. Pérez Carreño (Ed.). *El valor del arte*, p.4555-463. Madrid: Machado.

Vilar, Gerard (2018). Produeix la recerca artística coneixement? Una quintuple distinció. *ESTUDIS ESCÈNICS*. Núm. 43. <<https://estudises-cenics.institutdelteatre.cat/index.php/ees/article/view/110>>

10 Vilar, Gerard (2021) *Disturbios de la razón: La investigación artística*. Madrid: Antonio Machado Libros.

15 Dog Ville [Pel·lícula] (2003). Dirigida per Lars Von Trier

Weitz, Morris (1956). The role of theory in aesthetics. *The journal of aesthetics and arts Criticism*, XV, pàg. 27-35.

20 Wilson, Mick;van Ruiten Schelte. (2013). *Handbook for Artistic Research Education*. Helsinki: 100percentproof.org.

Wittgenstein, Ludwig (1983). *De la certesa*. Barcelona: edicions 62

25 Wittgenstein, Ludwig. (2003). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid: Alianza editorial.

Wittgenstein, Ludwig (2012). *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Editorial crítica.

30 Zafra, Ignacio (2022). La ley de enseñanzas artísticas dejará los estudios fuera de la universidad y permitirá a los docentes trabajar en su disciplina fuera de las aulas. *El País*.01/09/22. <<https://elpais.com/educacion/2022-11-01/la-ley-de-ensenanzas-artisticas-dejara-los-estudios-fuera-de-la-universidad-y-permitira-a-los-docentes-trabajar-en-su-disciplina-fuera-de-las-aulas.html>>

Conferències i Exposicions

Boldú, J (2015). *Tots els artistes catalans vius*. Museu de Mataró.
https://www.mataroartcontemporani.cat/posts_exposicions/jordi-boldu_-tots-els-artistes-catalans-vius/

05

Casacuberta, David (2014a). 20/2/14. *El método socrático*. MURAD. EINA. 20/2/2014 Sessió de cas.

10

Casacuberta, David (2014b). *La investigación artística*. MURAD. EINA. 26/2/2014. Sessió de cas.

Chiantore, Luca (2022). *Recerca Basada en la Pràctica artística: La pràctica en viu*. 21/06/21. Facultat d'educació Universitat de Barcelona. Ponència al Curs d'iniciació a la recerca en l'àmbit de les arts. Campus de les Arts IDP-ICE UB.

15

Gonzalez-Torres (2021). *Politica de relación*. Exposició. MACBA.

20

Mercadé, Albert; Armengol, David. (Curadors) (2021). *Our garden needs its flowers*. Exposició a Tecla Sala. Hospitalet del Llobregat

Nacenta, Lluís (2015). *Lectura del text Lexicon d'Stephen Wright*. Sessió de cas al MURAD. Febrer 2015.

25

Vilar, Gerard (2014) Fundació Miró. MURAD Sessió de cas. 2n semestre 2015.

30

35

40

Annex

Annex (01)

05	TAULA 2. DADES DE RECERCA (Curs 21-22)	16.05.2022
	Cada ítem es computa només 1 vegada	
	Els ítems computats han hagut de ser designats sota la filiació Eina	
	OUTPUTS	
10	ARTICLES EN REVISTA ACADÈMICA (CIENTÍFICA)	
	Articles en revista indexada	20
	Articles amb DOI	10
	Articles _ altres	5
	Participació en revista acadèmica (científica) com arbitratge, membre consell editorial, editor...	2
15	LLIBRES I PUBLICACIONS	
	Libre	20
	Capítol de llibre	10
	Editor de llibre	8
	Publicació d'obra / Exposició d'obra / Selecció d'obra	8
20	Publicació de ressenyes	2
	OBRES	
	Obra en col·lecció	8
	Exposició individual	20
	Exposició col·lectiva	6
25	Comissariat	20
	Restauració d'obra	7
	Residència / Estada de recerca	10
	PREMIS	
	Participació en jurat	3
30	Premi	10
	EMPRESA	
	Creació d'una Spin-off _ Titularitat altres	15
	Contracte de llicència _ Titularitat EINA	18
	Sol·licitud patent	5
	Patent	10
35	CONGRESSOS, SIMPOSIUMS, FESTIVALS, JORNADES INTERNACION.	
	Presentació de Comunicació	10
	Ponent convidat (Keynote Speaker)	15
	Pòster	6
	Organització de Workshop	10
40	Assistència a congrés	1

Membre del Comit� Organitzador	4	
Membre del Comit� Científic	5	05
Coordinador/a de sessions	2	
CONGRESSOS, SIMPOSIUMS I JORNADES NACIONALS		
Presentació de Comunicació	7	
Ponent convidat (Keynote Speaker)	8	
P�ster	4	10
Organització de Workshop	7	
Assistència a congrés	1	
Membre del Comit� Organitzador	2	
Membre del Comit� Científic	3	
Coordinador/a de sessions	1	
INPUTS		15
TESIS DOCTORAL		
Pla investigació Tesis _ Proposta	20	
Pla investigació Tesis _ Recerca	20	
Pla investigació Tesis _ Dipòsit	20	
Premi doctorat atorgat per Universitat	2	20
Direcció de tesis doctoral (per any)	3	
Tesis doctoral dirigida llegida	2	
Membre de jurat de tesis doctoral	1	
PROJECTES COMPETITIUS (cada any participat suma)		
Projecte _ I.P. (Investigador Principal)	20	25
Projecte _ Membre	15	
PROJECTE LOCAL O D'INSTITUCIONS		
Projecte Local o d'Institucions _ I.P. (Investigador Principal)	10	
Projecte Local o d'Institucions _ Membre	5	
GRUPS DE RECERCA (cada any participat suma)		
Participació en Grup de Recerca reconegut per la Generalitat	10	30
Responsable Coordinador de Grup de Recerca Eina	4	
TRANSFERÈNCIA		
Transferència (1 punt x cada 1000.- euros)	1	
Captació Recursos de Recerca (1 punt x cada 1000.- euros)	1	35
ACREDITACIONS (les acreditacions sumen durant 3 anys)		
Acreditació lector AQU	10	
Acreditació agregat AQU	10	
Acreditació Recerca Avançada AQU	10	
Acreditació Professor Contratado Doctor - Titular ANECA	10	40
Tram viu AQU	25	

Annex (02)

Explicació de paràsits electromagnètics de Cabosanroque

05 «1. Paràsits electromagnètics en directe.
 La idea de la peça sorgeix de la infecció parasitària. L'acció del
 paràsit modifica les funcions de l'organisme hoste i les capgira en
 el seu benefici. S'introdueixen ones electromagnètiques (paràsits
 magnètics) al funcionament normal d'un televisor de tubs catòdics
 10 que modificaran imatges i so. Tot el cablejat necessari (4 a 5 cables
 diferents per a cada televisor, 35 cables en total) arriba des de la
 part posterior dibuixant un manyoc orgànic, amb forma de nervis o
 neurones i les caixes de metacrilat ens permeten veure com s'intro-
 dueixen en l'organisme infectat.

15 Descripció tècnica:

Set televisors de tub catòdic amuntegats en una matriu desordenada,
 conformen la cara descomposta del Niño de Elche cantant textos
 20 dels Apunts de Verdager. S'aprofiten components electrònics dedi-
 cats a generar imatge per generar so, i més tard aquests sons s'utilit-
 zen per distorsionar imatges.

Les bases rítmiques i melòdiques de les cançons es produeixen amb
 25 sons d'interferències electró-magnètiques captats amb inductàncies.
 Aquestes inductàncies s'acosten a diferents components del televisor
 per obtenir diferents tipus de sons. És a dir, els sons instrumentals es
 produeixen seleccionant diferents interferències electromagnètiques
 provocades per components la funció dels quals és generar imatges.

30 A partir d'aquí, aquests sons es manipulen i es re-introdueixen al
 televisor per mitjà d'uns electroimants enganxats al tub catòdic.
 Aquests electroimants, funcionen com una mena d'altaveus i van
 alterant la trajectòria del bombardeig d'electrons del tub catòdic,
 35 provocant interferències a la pantalla del televisor que variaran de-
 penent de la freqüència i volum del so.» (Cabosanroque, 2020)

Explicació tècnica de 'Tiges'

40 «La pròpia estructura de tiges metàl·liques que fa de suport dels alta-
 veus es converteix en conductora de la senyal de so. No hi ha cablejat,

els dos pols de la senyal de so passen pels dos suports estructurals. Amb la mateixa idea d'estructura- conductor es distribueixen quatre càpsules de micròfon dinàmic que generaran diferents sons orgànics (vent, ocells) produïts per retroalimentació (feedback, efecte Larsen). La dinàmica i l'expressivitat del feedback es controla amb electroimants situats a la base de l'estructura dels micròfons. En activar-se, l'electroimant fa pendular el micròfon, que s'acosta i s'allunya dels altaveus que produeixen el feedback» (Cabosanroque, 2021)

05

10

15

20

25

30

35

40

Agraiments

Vull agrair profundament la seva ajuda a les meves directores de tesi, la Tània i la Jèssica per la paciència, el suport i els consells durant aquest llarg i feliç (encara que dolorós) procés.

05 Gràcies Roger. Has estat la mà imprescindible en tot aquest treball. Has llegit i rellegeit. M'has dit el que pensaves i has fet totes les “rogerades rogelianes” possibles per tal que llegir-me no fós un acte de psicomàgia.

Gràcies Virgínia –amor meu!– pel teu suport incondicional i per aquest disseny gràfic de la tesi tan meravellós.

10 Gràcies a la Laia i al Roger de Cabosanroque per obrir-me les portes del seu estudi i dedicar-me un munt d'hores per xerrar d'aquesta obra que em té fascinat.

Gràcies a les meves alumnes pel seu treball, pel seu pensament crític i en moltes ocasions per la seva amistat. Vull expressar el meu agraïment a l'Andrea Cea, la Maria Fallada, la Berta Fontboté, la Irene Marcuello, 15 en Carlos Pamplona i el Juan Manuel López perquè els seus TFG m'han ajudat a elaborar aquesta tesi. I també vull mencionar altres alumnes que van formar part d'aquelles primeres generacions amb les que discutíem què havíem de fer quan parlavem de RA, com la Marta Jiménez, en Fèlix Roca, el Pablo Marfà, l'Esther Aguilà o el Néstor Ribes, la Thalia Lavaill, 20 el Miquel Àngel Oliver, l'Arnau Ballús, el Quim Verdú, el Felipe de San Pedro, la Virginia Garcia, l'Alba Moreno i la Cèlia Carvalho perquè sense elles la tasca hagués estat impossible.

Gràcies també al Rubén Alcaraz per la seva ajuda en la configuració de la bibliografia.

25 I gràcies Totxu per estar sempre a prop meu donant-me suport en tot això. I gràcies també a tots els qui estimo i m'estimen, els que hi són i els qui han marxat, també.

30

35

40

05

10

15

20

25

30

35

40



Reconeixement - No comercial (by-nc): permet la generació d'obres derivades sempre que no se'n faci un ús comercial. Tampoc no es pot utilitzar l'obra original amb finalitats comercials.