

Recerca i creació

Josette Féral

Em deia en començar aquesta comunicació que si l'hagués de fer en un context nord-americà, per força diferent del context europeu, l'hauria de plantejar d'una manera diferent, des d'un altre punt de vista, i segurament no diria les mateixes coses perquè les relacions entre pràctica i teoria i entre recerca i creació no es viuen de la mateixa manera a una banda i altra de l'Atlàntic. La relació s'inverteix, si més no en el context universitari nord-americà: se sobrevalora la pràctica amb relació a la teoria, encara que calgui passar per aquesta darrera de manera obligatòria, si bé no prioritària, durant la formació, amb alguns matisos segons el nivell dels estudis. La teoria troba més fàcilment el seu lloc als estudis superiors, però figura a tots els programes tant de diplomatures com llicenciatures i postgraus.

Contextualització

Voldria començar per alguns punts de contextualització importants que ens permetran entendre millor l'entorn en què s'inscriuen les modalitats de recerca-creació que trobem a la institució de l'UQAM (Universitat del Quebec a Mont-real).

1. *L'emergència del teatre com a pràctica al si de la Universitat i la creació de departaments per a la formació d'artistes* amb la intenció de veure'ls incorporar-se a la professió —un fenomen més comú a Amèrica del Nord que a Europa— són fenòmens relativament recents: amb prou feines fa trenta anys que això passa al Quebec, i poc més als Estats Units. Aquesta obertura a la pràctica al cor de la Universitat ha correspost, clarament, a un desenvolupament de les mentalitats, que reconeixen la possibilitat d'ensenyar dins de la institució les diverses expressions artístiques (teatre, música, dansa, arts visuals, arts mediàtiques i creació literària) i, en especial, la creació. La formació pràctica que s'impartia a les universitats, menys corrent a Europa, i molt discutida per les escoles professionals aguerrides (conservatoris i escoles nacionals de teatre), responia a la convicció que la Universitat podia prestar-se a una formació pràctica i ensenyar creació però que calia reforçar-la sumant-hi una formació teòrica, que conferiria la seva originalitat i legitimitat al procés. D'aquesta manera, es van contractar artistes com a professors ha-

bituals —sovint no tenien doctorat i de vegades ni tan sols llicenciatura; podia passar que els obliguessin a obtenir aquests diplomes al llarg dels anys— basant-se en l'equivalència entre la seva trajectòria professional i la recerca que aquest recorregut implicava de manera implícita. Els comitès de contractació valoraven les competències professionals però també les competències d'aquests artistes per ensenyar als nivells superiors, o fins i tot per dirigir memòries i tesis. Així, la feina dels creadors era reconeguda al mateix nivell que la dels seus col·legues no-artistes. Hi afegiria també que, de la mateixa manera que es té en compte la capacitat per efectuar recerques, un artista que s'acaba de contractar ha de demostrar que pot mantenir la seva trajectòria artística professional i dur a terme recerques. Tanmateix, la noció de recerca en aquest context està mal definida o és, si més no, movedissa.¹

2. Els lligams entre la recerca i la creació al Canadà, i de manera més general a Amèrica del Nord (i fins i tot podríem ampliar l'afirmació als països anglosaxons), estan *determinats pels lligams entre la teoria i la pràctica* i, més especialment, per un antiintellectualisme en recés, sortosament, (però que continua sent, amb tot, molt fort), que fa que la pràctica estigui sobrelorada a tots els nivells, tant pels docents (directors, escenògrafs i encarregats dels cursos) com pels estudiants, encara que la teoria sigui obligatòria i que això justifiqui que totes aquestes formacions s'esdevinguin en un context universitari. La pràctica sembla clara. La seva necessitat és una evidència per tal com té com a objectiu una formació professional. Així, la pràctica absorbeix l'essencial dels pressupostos dels departaments i es beneficia de derogacions pel que fa al nombre d'estudiants dels cursos i l'assignació de locals i serveis tècnics.

Malgrat aquesta evidència, fa uns anys (dos o tres) que s'observa una pressió molt clara per part de la institució per fer que els docents artistes duguin a terme un component de recerca com a part de la seva feina, i que aquest component no sigui simplement la feina prèvia al treball de creació (que, tanmateix, se'ls demana que mantinguin).

Però com podem definir aquesta recerca? La Universitat va evitar a cons-

1. Què entendrem per això? No està massa clar i s'ofereixen diferents respostes a la pregunta. Alguns col·legues directors estimen que duen a terme la recerca al si de la seva creació i que tota escenificació implica necessàriament recerca, i no van massa errats. Tal com assenyalava Picasso quan explicava que «mai no havia volgut fer una obra d'art, sinó dedicar-se a buscar». Alguns col·legues actors afirmen que la preparació per als papers que interpreten implica una feina de recerca prèvia. Tampoc no estan equivocats. Tanmateix, és normal que, a més, la Universitat vulgui veure un desenvolupament real de projectes de recerca-creació.

ciència donar pautes de referència, i tan sols demanava a uns i altres que descrivissin, de manera regular, les tasques de recerca i de creació que duïen a terme en el marc de la institució. Alguns col·legues directors consideren que duen a terme la seva recerca al si de la creació i que qualsevol realització implica per força efectuar recerca, i no estan del tot equivocats. Però es tracta realment de recerca? De la mateixa manera, alguns col·legues actors afirmen, per la seva banda, que la preparació per als papers que interpreten comporta una feina de recerca prèvia. Tampoc no estan del tot equivocats. No obstant això, és evident que es tracta, cada vegada més, d'una visió limitada de la recerca i que el concepte de recerca-creació vol anar més enllà. La Universitat vol que es duguin a terme de manera real projectes de recerca-creació.

3. Cal comprendre que les escoles de formació d'arts (en el marc de les estructures universitàries) pateixen canvis radicals que, tot i no qüestionar-ne l'existència, plantegen en altres termes la qüestió de la seva legitimitat al si de la institució. Aquest moviment va ser impulsat pels organismes de subvenció (CAC, FQRSC) pressionats pels artistes, que quedaven sistemàticament exclosos dels programes que aquests administraven per ajudar els professors en la seva feina. Així doncs, els organismes van crear, després de consultar-ho amb comissions i comitès formats per artistes, programes fets a mida anomenats programes de recerca-creació, destinats als artistes de les universitats, que els permetien proposar projectes mixtos, teoricopràctics, sols o en equip, sobre qüestions relacionades amb la recerca sobre creació.

Així, el concepte de recerca-creació va imposar-se als textos, i també als convenis col·lectius, tot imposant una equitat —i una equivalència— entre la feina de recerca i la de creació per a tots els professors (artistes, no-artistes i tots els estudiants dels programes artístics).

Això definia la naturalesa de la recerca-creació? De cap de les maneres. El concepte es manté voluntàriament obert, i engloba i és objecte de diverses combinacions que varien segons els sectors i els individus.

Els objectius que es persegueixen amb aquesta nova forma de recerca són:

- ampliar i, si cal, redefinir el que cal entendre per recerca
- precisar millor els lligams de la recerca i la pràctica
- trobar una finalitat que no sigui la recerca clàssica, una finalitat que se centri més en la manera de fer de la pràctica, és a dir, en la creació en si mateixa, i que també permeti entendre millor les etapes i els modes de funcionament (els processos de creació, per exemple, hi esdevenen un objecte d'estudi) de la creació

– en el context anglosaxó, on la noció de recerca-creació està molt més ben definida però també és més radical (en podrem parlar eventualment), l'objectiu és revisar la recerca tal com està formulada ara, que hi domina, estèril i unívoca. Dit d'una altra manera, es tracta de fer lloc a la paraula de l'artista en el terreny del saber i permetre que participi, al seu torn, en la construcció d'aquest saber global però també que creï un altre saber, un saber pràctic, informat, a partir de la seva pròpia experiència.

Al text titulat *Arts-based research*, Suzan Finley escriu:

Què és recerca? Com podem fer que hi hagi participants que s'impliquin en la recerca? Com haurien d'explicar-se els fruits de les recerques? Com pot produir-se canvi social a través de la recerca? Com podem convertir la recerca basada en l'art en una acció social progressiva, en una teoria i un mètode que connectin la política, la pedagogia i l'ètica a l'acció en el món? (DENZIN & LINCOLN, 2005 : x)

Voldria provar de presentar de manera sumària, i com a punt de partida per a una discussió, el que pot amagar el concepte en el marc de l'escola superior de teatre per als nostres estudiants.

Ventall de projectes de recerca-creació

El tipus de recerca i recerca-creació que es duu a terme a la nostra Escola cobreix el ventall complet de possibilitats. Va des de la recerca teòrica pura a la recerca-creació en el sentit radical anglosaxó (*arts-based research* —recerca basada en arts— i *practice as research*—pràctica com a recerca—), passant per allò que nosaltres anomenem recerca-creació.

La recerca

La recerca clàssica ocupa un lloc raonable a la nostra Escola, i dic raonable perquè no és el dominant. Tan sols afecta pels volts d'un 25% dels estudiants que trien aquesta forma de memòries. Els estudiants que s'hi dediquen trien efectuar recerques de naturalesa teòrica en el sentit més clàssic del terme. Algunes són de naturalesa estètica, històrica, antropològica o psicoanalítica, i algunes s'acosten als *cultural studies*, *performance studies* o als *post-*

colonial studies. Poden basar-se en la interculturalitat, en el pallaso, en la teatralitat del ritual o en la interdisciplinarietat, però, la majoria de vegades, fins i tot si són de naturalesa de «recerca», els temes tractats es basen en la pràctica. Així, les diferents memòries es proposen estudiar les teories del joc de tal pensador, les tècniques de veu de tal tècnica de formació, les tècniques del riure en determinats actors, efectuar una història del pallaso, establir una tipologia de les il·luminacions, etc. De vegades, i com més va més sovint, aquestes memòries tracten dels processos de creació o la genètica de la representació: assajos d'un espectacle als quals assisteixen, teories del joc (A Yandl, *Ur-Faust* de Marleau).

Ja tenim el treball escrit, doncs. Ocupa de cent a dues-centes pàgines, però pot donar-se en forma de conferència demostració en què una part és escrita i una part muntada i presentada en un espai.

El mètode de treball és clar: implica recollida de dades, revisió dels escrits que existeixen sobre el tema, definició d'una problemàtica, recurs a una metodologia i a conceptes definits, utilització d'un protocol d'anàlisi que permeti la interpretació de dades, etc. El model, que prové de les ciències socials, no sempre està adaptat a les realitats de les pràctiques escèniques, però continua sent-hi com a horitzó d'espera, com a possibilitat.²

Recerca-creació

Inclou necessàriament una part de creació i una reflexió escrita que acompanya el treball de creació. L'existència d'aquesta categoria ret compte del desig manifest d'oferir un aprenentatge mixt als estudiants i de combinar pràctica i teoria (una combinació que es dona amb més o menys èxit en cursos, tallers, memòries, tesis i pràctiques professionals). Aquestes memòries precisen una metodologia encara més rigorosa i, abans de tot, identificar una problemàtica clara: això és, tot sovint, el més important de la feina: cal plantejar una hipòtesi de partida, experimentar-la i extreure'n conclusions.

Aquesta reflexió d'ordre pràctic pot ser de dues menes. Pot basar-se *en la pràctica*. En aquest cas, l'estudiant es concentrarà en una problemàtica específica en la qual s'endinsarà, i de manera paral·lela durà a terme una tasca de

2. Exemples de temes de memòries teòriques: Yanick AUER (2000): *L'union des artistes: analyse critique d'un syndicalisme d'affaires* (Montréal, 1937-1980); Matilde BAISEZ (1986): *Le rire du diable*: estudi històric del pallaso des d'una perspectiva social.

creació i d'exploració: redacció d'una obra i reflexió sobre el procés de teatralització dels personatges; reflexió general sobre el teatre documental tot experimentant en el terreny; reflexió sobre el grotesc acompanyada d'una posada en escena com ara de *La Tempesta* (amb Pròsper i Caliban); redacció d'una obra acompanyada per una reflexió sobre la noció de presència com la presentaven per exemple Artaud i Barba. S'accepten totes les propostes, sempre que s'hagin justificat i detallat clarament en el moment de presentar el projecte.

La segona opció és que aquesta reflexió es faci *a la pràctica*. A partir d'aquesta pràctica, l'estudiant comprova al laboratori el fonament de la seva hipòtesi: estudia, per exemple, com els efectes de la il·luminació modifiquen els efectes escènics aplicant aquests coneixements a una obra de Ionesco; l'aleatorietat del joc escènic quan un guió deixa lloc a l'atzar; exploració de la incidència d'aquest aprenentatge sobre el treball dels actors occidentals formats amb els mètodes de J. Lecoq al laboratori amb tècniques d'interpretació orientals; experimentació sobre com un entrenament corporal influeix en la veu de l'actor i estableix, consegüentment, una pedagogia pròpia.

En tots els casos, l'objectiu perseguit és sempre combinar teoria i pràctica, per permetre un aprenentatge mixt als estudiants; la pràctica podrà estudiar-se tant des del punt de vista teòric com des del punt de vista pràctic.³

Evidentment, aquestes memòries conviden, fins i tot més que les altres, a identificar una problemàtica precisa. De vegades les relacions entre la part teòrica i la part pràctica són vagues, una mica forçades. De vegades, els dos

3. Exemples de temes de memòries de recerca-creació: ADAM (1992): *Anàlisi comparativa del joc del titellaire / manipulador al teatre de titelles tradicional del segle XIX del joc del manipulador / actor en el nou teatre de titelles el segle XX*. Memòria-creació i vídeo; ALEPIN (1999): *Reflexió sobre la integració de la mímica corporal a la formació de l'actor*; ASSAYAG (2006): *Nens i nenes directors: estudi d'una experiència de posada en escena duta a terme per nens i nenes de 9 a 12 anys amb actors i dissenyadors adults*; AUCOIN (1992): *La pràctica de la imatgeria mental en l'ensenyament de l'art dramàtic: estudi i anàlisi a partir del Rutgers Imagination Method (RIM)*; BEAUSOLEIL (2000): *Esriptura d'un text dramàtic titulat Voyage d'hiver —Viatge d'hivern— acompanyat d'una reflexió sobre l'erotisme a partir dels escrits de Georges Bataille*. Memòria-creació; FR BOUDREAU (2001): *Integració de l'acrobàcia a la presentació d'un extracte de l'obra Le Héron bleu —l'agró blau—, seguida d'una reflexió sobre la teatralitat en l'acrobàcia aèria*. Memòria-creació i vídeo; FRÉCHETTE (1986) *Baby Blues: escriptura, sonorització i reflexió sobre el text dramàtic i sobre el pas a l'oralitat*. Memòria-creació i vídeo.

universos es juxtaposen, no estan perfectament integrats però la iniciació en el desenvolupament d'aquesta doble mirada hi és present, formadora i constrnyedora.

També és l'oportunitat que s'ofereix als estudiants de treballar més a prop de la creativitat, d'interessar-se pels processos, per les diverses maneres de fer; d'esperar la inspiració, de buscar com estructurar una pràctica, una recerca i elaborar un escrit sobre aquesta pràctica. La informació obtinguda sovint és diferent de la que els estudiants obtindrien en una recerca més clàssica. El risc forma part integrant del procés.

Pràctica com a recerca

Aquesta darrera categoria es mereixeria que la tractéssim extensament, perquè els seus fonaments epistemològics evidencien un desig profund de modificar la visió dominant de la recerca més freqüent al Regne Unit i als Estats Units. Va acompanyada per un objectiu polític, radical amb la voluntat d'intervenir en la societat. Consisteix en una recerca completament diferent de les dues anteriors. Els seus objectius, mètodes i finalitat modifiquen la nostra mirada sobre la recerca i el seu paper. Té com a objectiu subvertir la recerca tal com s'efectua habitualment, modificar fins i tot la nostra visió del que ha de ser la recerca per concebre-la de manera diferent. Vol recuperar el poder per tornar-lo a donar a l'artista. Reivindica el seu dret de contribuir al saber, a tot el saber, pràctic i no pràctic, amb la mateixa legitimitat que la recerca més clàssica. S'esforça a fer cohabitar d'aquesta manera, sense divisió, pràctica i discurs, a convertir la pràctica en un mode de recerca. Aquesta recerca, poc freqüent a la UQAM, per bé que al món anglosaxó fa ja uns vint anys que hi sovinteja, és profundament subversiva perquè situa al centre del treball el subjecte amb la seva sensibilitat i la seva individualitat, i el posa alerta de les obres i el món.

Aquesta darrera categoria marca el desig de sortir de les referències habituals de la recerca, insistint en la necessitat de substituir aproximacions múltiples, híbrides i no legitimades, replantejant la veracitat de les aproximacions científiques; introdueix la paraula del subjecte artista, subjecte immers en l'acció, i importa tota la seva subjectivitat però també els seus límits. Busca promoure la idea que tota obra artística s'inscriu, en primer lloc, en un context (un terreny) que cal tenir en compte en l'anàlisi, encara que el fet de fer-ho porti a una veritat parcial, en els dos sentits de la paraula.

No crec que els darrers discursos que s'han fet hagin reflexionat sobre

aquest tipus de recerca, però és important saber que existeix i que també pot constituir un dels modes de recerca relacionats amb la creació. Així doncs, implica un canvi en les nostres mentalitats, un canvi de la nostra idea de recerca. Alguns potser consideraran que aquest tipus d'investigació coarta la seva amplitud de mires, tot i que la seva existència ja ens planteja preguntes.

Conclusió

Si, de manera provisional, hagués d'arribar a una conclusió en aquest punt, diria que l'èxit de la recerca-creació està relacionat amb la insuficiència dels altres tipus de recerca. Aquesta insuficiència té a veure, en primer lloc, amb el tema, les característiques epistemològiques del qual estan mal definides per les teories existents, com si la teoria s'entestés a perseguir un tema que la defuig constantment (joc, procés de creació, creativitat), temes nebulosos que deixen sempre una «resta», un «massa» del qual mai no pot donar compte.

També té a veure amb els «mètodes tradicionals» que tot sovint imposen una visió única, englobant, i que tenen força de veritat, cosa que explica el desig de revisar un discurs únic combinant-lo amb la pràctica (que és el mateix desig de fer coexistir discurs i pràctica en un tissatge de fils comprimits en què és impossible discernir què té presència per damunt de què). Finalment, té a veure amb el desig cada vegada més ferm, no tan sols per part dels artistes sinó pels mateixos investigadors, d'orientar els estudis en el procés més que no pas en el producte, com si es tractés de remuntar-se a la funció primera de la teoria, la d'acompanyar l'artista i ajudar-lo a entendre millor els camins que porten a la pràctica, una funció que s'ha perdut amb la divisió dels camps disciplinaris que la modernitat ha instituït.

Pel que fa als estudiants, els permet aproximar-se a l'obra artística sense ignorar la pròpia creativitat i la de l'obra en ella mateixa. Es neguen a tancar-se en un discurs únic de caire massa discursiu, i troben altres maneres de vehicular idees, sensacions i la pròpia sensibilitat. S'obren a la utilitat dels discursos teòrics, i s'escapen d'aquesta manera del discurs únic, aglutinador i una mica intimidant de la teoria, i instauren una paraula més dinàmica —tot i que també més parcel·lària— que aconsegueix conciliar l'objectivitat de l'observació amb la subjectivitat que comporta tota obra centrada en ella mateixa.