

GENERACIÓN Y TRANSMISIÓN DEL CONOCIMIENTO EN ARTE

Estos días se lleva a cabo un debate que afecta directamente a todos los agentes implicados en el arte, sean artistas, docentes, investigadores e instituciones. La modificación de la LOMLOE —con una mirada europea— está poniendo encima de la mesa, después de treinta y dos años sin actualizarse, la regulación de las Enseñanzas Artísticas Superiores: cómo deben ser estas enseñanzas artísticas, su equiparación con los estudios universitarios, las relaciones que deben establecerse entre las enseñanzas artísticas superiores y las universidades, el perfil del estudiantado y las competencias y las habilidades que debe alcanzar, la preparación y la competencia del profesorado, cómo deben ser los centros para disponer de todo lo necesario en sus infraestructuras, qué dimensión profesional o qué salidas profesionales son necesarias en el mercado de trabajo actual, etc. Todo esto se está cocinando, desde hace mucho tiempo, con la creación de los llamados «campus de las artes», concebidos como un espacio donde compartir las investigaciones, la formación entre artistas y la programación de actividades. Si hacemos un análisis de sus fundamentos encontramos que este modelo responde a una transformación del concepto de «fábrica de creación», concepto que nació a finales de los años noventa, precisamente, para crear un lugar de encuentro en el que diferentes artistas pudieran dialogar sobre su obra y se sintieran acompañados en un espacio que compartían. De este modo, muchas fábricas y naves industriales de ciudades pasaron a ser sedes de la vida artística y cultural urbana y, a su vez, se convirtieron en un fuerte dinamizador de barrios y distritos. A raíz de esto, y siendo conscientes de que el arte, como toda práctica cultural, requiere del diálogo con los propios artistas, con la academia y con la ciudadanía, los campus de las artes se conciben como espacios en los que llevar a cabo diversas sinergias. En principio, estos campus nacen con un espíritu abierto, interdisciplinario y en

el que se cruzarían muchos métodos, objetivos y discursos que aglutinen a todas las instituciones que se dedican a las artes. Las principales directrices de estos proyectos han sido, pues, la investigación interdisciplinaria donde se abarquen diferentes lenguajes artísticos y se encuentren los prefijos (multi-, trans-, in-, etc.) más adecuados; se fomente una investigación aplicada; se elaboren herramientas y soluciones para la realidad contemporánea y también distópica, a partir de proyectos de I+D; se lleve a cabo una formación del profesorado integral y holística; se programen actividades de transferencia del conocimiento para todos los públicos; se incentive la internacionalización y los intercambios con otros campus; se diseñen programas de postgrado y de doctorado; haya un observatorio de las enseñanzas artísticas que conozca la realidad sobre las diferentes artes como la música, la danza, el teatro, el diseño, etc., y donde las industrias culturales tejen lazos con el entorno para hacer del saber una fuente constante que responda a lo que la sociedad de cada momento necesita.

Todo esto se halla en plena ebullición y, en consecuencia, hay que plantearse nuevas maneras de entender la generación del conocimiento en arte y también su transmisión, no solo en lo que se refiere al ámbito teórico y al práctico, sino también en cuanto a su incidencia en la sociedad, como síntoma del momento en que la sociedad vive y como instrumento catalizador y transformador. Desde hace siglos, pero cada vez menos, uno de los prejuicios que siempre han rodeado al arte es hasta qué punto puede considerárselo una forma de conocimiento. Los métodos positivistas del ámbito científico, que siempre han buscado elementos probatorios y demostrativos de las cosas y los hechos, han creado muchas turbulencias cuando las humanidades han descendido del Parnaso y han querido elaborar un discurso epistemológico. Ni los datos cuantitativos ni los cualitativos han bastado para avalarlo, ya que se ha caído, muchas veces, en las trampas de una fenomenología, una hermenéutica o una etnografía que han quedado muy lejos de las necesidades que la creación artística reclamaba y que han nublado aspectos que no lo estaban, haciendo del conocimiento artístico algo subjetivo y privado. Ya Baumgarten convenció a la sociedad ilustrada de que había un conocimiento inferior (gnoseología inferior) que era digno de ser tomado en serio porque, sobre el arte, también se podía elaborar un discurso que no solo expresara el disfrute o goce, sino que también aportara otros aspectos relacionados con el artista, con la obra y con cuanto le rodeaba. Y esto se fortaleció, cabe decirlo, con la crítica kantiana del juicio estético o juicio de gusto cuando se definió a ese juicio como un juicio sintético, subjetivo, sentimental y a priori. Pero eso no bastaba: había que ser conscientes de que a la estética le era totalmente útil moldear el barro y saber leer un pentagrama, que había que acercarse al máximo al artista

para entenderlo con otra mirada que, como afirmaba Edgar Morin, residía en una sociedad compleja, con un pensamiento complejo y con una práctica artística compleja que era necesario entenderla como una nueva manera de explorar el mundo.

Si nos ponemos a pensar en detalle acerca de los vínculos entre el arte y la ciencia, vemos que no están tan alejados como puede parecer; al contrario, están más cerca uno de otro de lo que pensamos y, en todo caso, como creía Ernst Cassirer, forman parte de sistemas simbólicos diferentes pero que conviven en un mismo mundo. Son formas de explorar el mundo, de experimentarlo de formas diversas. Son, en definitiva, formas complementarias, la mayoría de las veces, que se autoalimentan incesantemente.

La ciencia tiene un valor estético y el arte, también. Y si no lo creemos, remitámonos a la antigua Grecia y nos daremos cuenta de ello. Y este valor estético no solo responde al disfrute, sino a la aportación de un conocimiento que nos hace más conscientes del mundo en el que vivimos, como perceptores y como creadores del mismo. Adorno afirmaba que el arte tiene una autonomía e independencia respecto de la sociedad pero el derecho y el deber de criticarla para evidenciar las fricciones, las grietas y los terremotos que en ella se producen. Y esto es de vital trascendencia.

A principios del siglo XXI hubo en el ámbito anglosajón un esfuerzo por entender cómo arte y ciencia debían encontrar caminos comunes y cómo la práctica artística debía entrar en el mundo académico y especialmente en el de la investigación. De ahí que empezaran a surgir términos como el de *arts-based research* («investigación basada en el arte»), *arts-informed research* («investigación informada por el arte») y *practice-based research* («investigación basada en la práctica artística»). Siguiendo el hilo de esta voluntad integradora del arte en lo académico, sería bueno considerar una investigación basada en el arte, una investigación sobre el arte y una investigación por y para el arte. La primera nos llevaría a una búsqueda de tipo pragmático sobre las posibilidades artísticas y sus consecuencias y repercusiones. La segunda dispondría de la historia, la filosofía, la antropología, etc., como ejes fundamentales de reflexión y comprensión del arte. Y la tercera pondría la praxis artística como sincrotrón o acelerador de las sinergias que los procesos artísticos implican en su día a día creativo.

Respecto a todo esto, uno de los motores de la investigación, las revistas académicas —y hablo en calidad de directora de una— deben tomar conciencia de que habrá que adaptarse a los nuevos tiempos y considerar como investigaciones artísticas tesis basadas en las obras de arte desde la voz de los propios artistas y en investigaciones centradas en las mismas obras de arte, fruto de la creación de un artista que él mismo las analiza y descubre a nivel teórico, ya que, para conseguir sus resultados ha tenido que adoptar

unos métodos, experimentar con unos materiales, transformar el lenguaje artístico, etc. Esperamos que, desde la revista *Matèria. Revista Internacional d'Art*, sepamos encajar bien estos nuevos retos que se nos plantean.

Después de estas reflexiones me adentraré en ese número misceláneo que el lector tiene en sus manos. En primer lugar, aparece un primer artículo, con vocación de in memóram, pero con el espíritu de dar a conocer la investigación y obra artística de una especialista en artes escénicas como fue María Josep Ragué-Àrias. El artículo, titulado «María Josep Ragué-Àrias entre els personatges femenins de la tragèdia grega», pone énfasis en la maestría que ejerció la profesora universitaria en temas de dramaturgia contemporánea catalana y española, de modo especial en el teatro escrito por mujeres, como crítica teatral y autora de obras dramáticas.

El segundo artículo, de Montserrat Jardí, titulado «La galeria de migdia i el brollador del claustre de la catedral de Barcelona: l'activitat del taller d'Antoni Claperós», pone su foco de atención en la construcción del ala sur y del manantial de la catedral de Barcelona, donde se constata la continuidad del taller de Pere Oller, aunque fuera Antoni Claperós —junto con su hijo y un grupo de colaboradores— el responsable de la finalización del claustro en 1449.

A continuación, las «Actuacions renaixentistes i neogòtiques a la façana de l'església gòtica de Santa Maria de Vilafranca del Penedès», de Esther Dorado Lareda, se centra en diversas intervenciones en la fachada de la iglesia de Santa Maria de Vilafranca del Penedès, que empezó a construirse a finales del siglo XIII y se consagró en 1484. En el siglo XVI, la fachada se completó con una galería renacentista que levantó importantes críticas desde todos los sectores de la sociedad.

El artículo conjunto de Juan Carlos Calvo Asensio y Marc Millan Rabasa, titulado «Domingo de Hondarra y su proyecto para el monasterio de Nuestra Señora del Olivo de Estercuel (Teruel): un complejo mercedario de carácter italiano en las profundidades de Aragón», analiza la iglesia y el claustro del monasterio Nuestra Señora del Olivar de Estercuel a partir de un documento hallado en el Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza, y en el que se reconoce el inicio de la construcción al arquitecto Domingo de Hondarra. Los autores también profundizan en la tratadística italiana del siglo XVI mediante el estudio de las yaserías de sus bóvedas y se indaga en la implicación del arzobispo y virrey de Aragón, Juan Cebrián.

A continuación, Dionisio Espejo Paredes, en «De la vida escénica a la vida pública, una genealogía de la experiencia social en el siglo XVIII», pone de manifiesto cómo la cultura ilustrada desarrolla nuevos mecanismos de clasificación y jerarquización a partir del paradigma barroco del *Theatrum Mundi*, asociado al modelo de la esfera pública. La vida privada, por otra parte,

se sitúa en los márgenes que permiten una individualidad burguesa con una nueva moralidad basada en el *finjo después soy*: lo real es la representación.

Como penúltimo artículo, tenemos el de Ángela Pérez Castañera sobre el mito de Don Juan en «Don Juan y Don Giovanni. Literatura y música en la formación del mito», donde se plantea el tópico «letra-música» desde un punto de vista literario, en el cambio de las palabras al de los sonidos musicales y sus influencias. La finalidad es entender la importancia de la ópera *Don Giovanni* en el devenir mítico de Don Juan.

Por último, Victoria Mora de la Torre titula su artículo «El "proyector Nic": un juguete de animación que participó en la democratización del lenguaje cinematográfico». Esta investigación explora la socialización de los elementos del lenguaje audiovisual en los juguetes ópticos que favorecían la creatividad y se constituían como herramienta de gran repercusión nacional e internacional. El objetivo final es poner de relieve la vinculación del juguete con el cine de animación.

Dra. Magda Polo Pujadas
Codirectora de la revista *Matèria*.
Revista Internacional d'Art
Universitat de Barcelona
magda.polo@ub.edu
[https://orcid.org/
0000-0002-5533-1822](https://orcid.org/0000-0002-5533-1822)

Aquest article ha estat publicat originalment a **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línia: 2385-3387)

Este artículo ha sido publicado originalmente en **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línea: 2385-3387)

This article was originally published in **Matèria. Revista internacional d'Art** (Online ISSN: 2385-3387)

MATÈRIA

Revista internacional d'Art

Els autors conserven els drets d'autoria i atorguen a la revista el dret de primera publicació de l'obra.

Els textos es difondran amb la llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada de Creative Commons, la qual permet compartir l'obra amb tercers, sempre que en reconeguin l'autoria, la publicació inicial en aquesta revista i les condicions de la llicència: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.ca>

Los autores conservan los derechos de autoría y otorgan a la revista el derecho de primera publicación de la obra.

Los textos se difundirán con la licencia de Atribución-NoComercial-SinDerivadas de Creative Commons que permite compartir la obra con terceros, siempre que éstos reconozcan su autoría, su publicación inicial en esta revista y las condiciones de la licencia: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

The authors retain copyright and grant the journal the right of first publication.

The texts will be published under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives License that allows others to share the work, provided they include an acknowledgement of the work's authorship, its initial publication in this journal and the terms of the license: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.en>

