

El proceso investigativo en las enseñanzas artísticas superiores: paradigma performativo

Investigative process in bachelor of arts degree: performative paradigm

Por: Tamara Arroyo Fenoll; Caterina Barceló Jordana; Carmen María Bernal Medrano; Cristina Campello Pérez; María Castelló Reche; Marina Díaz Reinoso; Rimma Nifontova Nifontova; M^a Virtudes Reche Hernández y Leticia Ñeco Morote

Conservatorio Superior de Danza de Alicante

“Como bailarina cuando investigo arte del movimiento, comienzo por moverme y en ocasiones únicamente me muevo”

Leticia Ñeco Morote, 2014

Resumen

Con motivo de la asignatura de investigación del Conservatorio Superior de Danza de Alicante, efectuamos una síntesis ordenada de varias de las reflexiones obtenidas relativas al Paradigma de Investigación Performativa. Los objetivos del artículo que presentamos, circulan en relación a intenciones como proponer una estructura de apoyo al paradigma que defendemos como idóneo al arte y ciencia que estudiamos. En dicha estructura, valoramos la solvencia *per se* de la epistemología del arte, de la estética del arte inclusive de la teoría de sistemas como posible protocolo. A su vez, accionamos una profunda revisión bibliográfica desde un posicionamiento crítico y comprometido a la investigación propia a las artes, resolviendo argumentos que apoyan dicha investigación, con respeto a su identidad primigenia.

Palabras clave: arte, performance, paradigma, paradigma performativo, investigar en arte, epistemología del arte, estética del arte, acción artística, excelencia artística.

Abstract

This article is a result of the a research class from the Conservatorio Superior de Danza de Alicante, and proposes an orderly synthesis of several of the insights gained on the Performative Research Paradigm. The objectives of this study are to propose a framework we understand as ideal to study art and science. In this structure, we value the solvency of epistemology of art, including art aesthetics of system theory as a possible protocol. In turn, we activate a thorough review of the bibliography from a critical viewpoint committed to the arts, resolving arguments that support the research on the arts, with respect to its original identity.

Keywords: art, performance, paradigm, paradigm performative, research in art, art epistemology, aesthetics, art, artistic action, artistic excellence.

Introducción

Presentación

Como alumnas de 4º curso del Conservatorio Superior de Danza de Alicante (en adelante CSDA), nos encontramos ante el reto de realizar nuestros trabajos fin de título, reflexionando acerca de nuestro objeto de investigación y el método más idóneo para llevarlo a cabo. A este respecto, el CSDA nos propone los tradicionales bloques de investigación cuantitativa y cualitativa, y un bloque de Investigación Performativa. Relativo a éste último, valoramos la necesidad de un artículo como el que presentamos. Pretendemos realizar una indagación a cerca del Paradigma Performativo, con el objeto de presentar un documento que aporte caminos posibles sobre las concepciones metodológicas fundamentadas que ayuden a la investigación desde la práctica, es decir, desde la científicidad de la vivencia artística.

Este trabajo procura, desde una exhaustiva revisión de la literatura científica, cuestionar las rígidas concepciones en el abordaje de los procesos investigativos, contemplando el proceso de investigación artístico como ciencia y arte en sí mismo.

Grosso modo la ciencia destaca la importancia nuclear del Paradigma Performativo, no obstante, en tanto emerge, es absorbido por los paradigmas cualitativo y cuantitativo. Es considerado germen de investigación, y sin embargo rechazado por el débil protocolo que lo sustenta, dicha debilidad no permite investigaciones, sino provoca investigaciones no puede reforzar su entidad científica. En el fondo del problema apreciamos argumentos que aprueban cómo la ciencia, parte de la semilla de la creatividad, véase Newton y sus manzanas, ya que investigar es en sí un hecho artístico, y cómo posteriormente, la comunidad científica rechaza el paradigma por debates epistemológicos vinculados a la subjetividad, tales como la imposibilidad, hoy día, de refutar o contrastar a través de la Investigación Performativa una hipótesis. Percibimos un fuerte salto, entre las espectaculares dilucidaciones que suceden en ámbito artístico-puro y la aceptación en el seno del academicismo universitario, motivo por el cual, sustentamos la argumentación en valoraciones como:

La importancia del Paradigma Performativo en el territorio artístico y la escasa transferencia al ámbito académico, encontrando múltiples documentos que indican Investigación Artística y escasos documentos en los que se indica: Paradigma de Investigación Performativa¹.

¹ Cfr: Uwe Flick, (2007). *Introducción a la investigación cualitativa*. Madrid: Morata. James. A. McMillan, & Sally Schumacher, (2007). *Investigación educativa*. (5ª ed.).

- La importancia del Arte de la Performance en el universo artístico y la escasa recopilación académica de todo ello, de nuevo la realidad del contexto artístico no encuentra reflejo en paradigmas científicos.

Motivos

Antes de comenzar, exponemos nuestro compromiso relativo al riesgo que presupone el tratar de describir, cuando somos conscientes que debemos, ante la complejidad del contenido, únicamente interrogarnos. Valentía que entendemos nos corresponde, como alumnas de las Enseñanzas Artísticas Superiores. Como estudiantes de danza, queremos resaltar la importancia que tiene la investigación en artes para todos los que cubrimos este ámbito. Es importante defender un paradigma que nos avale desde el hecho artístico en sí, que considere el proceso de creación atendiendo a qué y cómo sucede el arte, sin perder de vista resultados artísticos de excelencia². Es decir, un paradigma eficaz y flexible hacia pensamientos, emociones, sensaciones, entre otros, propios al arte. Un paradigma que ofrezca un marco de comparación sólido y adecuado, una plataforma conceptual que favorezca protocolos útiles a la materia artística y a la par proporcione sustento científico al hecho artístico³.

Nos resulta importante justificar por qué es necesario que el Paradigma Performativo cobre forma, resolviendo los problemas que plantea, tanto en fases y ciclos, como en técnicas e instrumentos propios, planteando una justificación que se acerque a la acción artística y a la intervención en el proceso creativo. Es necesario un paradigma en el que se permita asumir la práctica artística como investigación, de forma que respondamos a "¿Qué es lo que hace el que realiza una investigación en arte? ¿Qué es lo que hace el que realiza una investigación sobre arte?"⁴. Nos referimos a "(...) una investigación realizada por los propios prácticos del arte"⁵. Una investigación donde el sujeto que investiga y el objeto

Madrid: Pearson Addison Wesley.

² En el contexto de las Enseñanzas Artísticas Superiores y parafraseando a Tishman Seidel, Hetland Winner, & Palmer (s.f), en el Informe de investigación realizado por *Project Zero*, "The qualities of quality. Understanding excellence in arts education" entendemos por calidad artística, el permanente diálogo entre la comunidad de artistas, la realidad de los escenarios y las instituciones educativas.

³ Cfr: Matha Lucía Barriga Monroy (2011, octubre). Estado del arte y definición de términos sobre el tema "La investigación en educación artística". *El Artista*. 8, 224-241.

⁴ Roberto Fajardo-González (s.f.). La investigación en el campo de las Artes Visuales y el ámbito académico universitario. (Hacia una perspectiva semiótica), p.3

⁵ Álvaro Zaldivar (coord.); Mari Carmen Gómez; Fernando Hernández Hernández; Héctor Julio Pérez López; (2006, junio). Bases para un debate sobre investigación artística. Instituto superior de Formación del Profesorado. Colección: conocimiento educativo. Serie: Didáctica. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia. Centro de transferencia tecnológica de la universidad politécnica, p.14.

investigado, son la misma cosa, superando así los roles otorgados a la etnografía y en general a la metodología cualitativa, ya que no nos aproximamos, no realizamos esfuerzos emic/etic de integración al grupo, persona/s y/o contexto investigado, entre otros, sino que somos, como creadores o intérpretes, la propia investigación. Según Lorente (2013)⁶, la Investigación Performativa analiza los procesos de creación escénica implicando a sus participantes y asumiendo que las interrelaciones entre el sujeto y el objeto de la investigación forman parte sustancial de la misma.

La petición final, sería poder afrontar la práctica artística (movimiento, creación, sujeto etc) como investigación.

Toda investigación ha de ir vinculada al método científico, respetando esto ¿Por qué no presentar una acción de elevada valía artística? ¿Por qué motivo no podemos exponer los caminos por los que se ha llegado a la acción artística? ¿Por qué no evaluar dicha acción desde la propia acción? ¿Por qué tras hacer esto, debemos reconducir o recaer en protocolos de investigación-acción, o estudio de casos, o en general una investigación cualitativa? ¿Por qué no es una Investigación Performativa si nuestra pretensión es investigar desde, con, y como entes de arte, es decir siendo arte?

De este modo, autores como Sullivan (2004)⁷ considera que la propia indagación que lleva a cabo un artista para crear su arte puede ser considerada como una investigación. Pero no hay que confundir y considerar la obra de arte como el resultado de una investigación sino se hace evidente el proceso que se sigue para llevarla a cabo.

Revisión de la literatura

Investigar en danza: teóricos del escenario artístico

Edmundo Villar (2013) indica en su tesis que una "(..) investigación en artes sería una "indagación disciplinada" (a disciplined inquiry) aplicada por igual al diseño o al arte, la cual debe incluir en su desarrollo el ser accesible, transparente y transferible. Sus criterios de evaluación surgen desde ahí"⁸

⁶ José Ignacio Lorente, (2013): Investigación performativa y aprendizaje basado en proyectos en las enseñanzas de postgrado en artes escénicas. Univest2013. España: Universidad del País Vasco.

⁷ Graeme Sullivan, (2004) Art practice as research. Inquiry in the visual arts. New York: Teachers College Press.

⁸ Edmundo Villar, Roberto (2013). Procesos artísticos en laboratorio ¿Los medialabs un nuevo espacio para la educación artística? [Tesis doctoral]. Departamento de didáctica

En Lepecki⁹ (2012, citado en Ñeco 2014) se indica en relación a la investigación en arte que debe obtener su teoría desde la más esencial acción práctico-escénica, inmersa en la mutación social y bajo el marco de la teoría crítica y transformadora. Como indica Wilson¹⁰ (2012, citado en Ñeco 2014) "The 'social turn' in performance, in which social and aesthetic ends are increasingly conceived in tandem, turns creative processes into fields of artistic potential". La autora indica cómo en ambos conceptos planteados, converge una misma intención, ya que la acción de crear en insight (intérpretes, creadores y creación) se constituye en núcleo de investigación científico-artística.

En investigación sobre arte así como publicaciones, parafraseamos la tesis de Megías¹¹ (2009) que señala personalidades del ámbito teórico-práctico y el citado artículo de Barriga Monroy (2011)¹² que versa sobre la investigación en educación artística en el contexto de las enseñanzas superiores. Al tiempo, reseñar dos importantes manuales de investigación Bresler (2007)¹³ con el manual en dos tomos "*International Handbook of Research in arts Education*" y Gómez & Lambuley (2006)¹⁴ con el libro "*Investigación en artes y el arte como investigación*". Citar asimismo a DeLahunta (2006, 2012)¹⁵, Giménez Morte (2010, 2012)¹⁶ con sus

de la expresión musical, plástica y corporal. Universidad de Valladolid: Valladolid, pp. 349-350.

⁹ Leticia Ñeco Morote, (2014). Programa de optimización del movimiento (PrO-M): compañía Cienfuegos Danza. [Tesis Doctoral]. Facultad de Filosofía y Teoría de la Educación. Universidad de Valencia, p.15.

¹⁰ Leticia Ñeco Morote, Op.cit., p.15.

¹¹ M^a Isabel Megías, (2009). Optimización en recursos cognitivos y su repercusión en el aprendizaje de la danza. [Tesis Doctoral]. Departament de Psicologia Evolutiva i de l'Educació. Universitat de València, pp.37-43.

¹² María Luisa Barriga Monroy, (2011, diciembre). La investigación creación en los trabajos de pregrado y posgrado en educación artística. *El Artista*. 8, 317-330.

¹³ Liora Bresler, (2007). *International handbook of research in arts education*. Illinois, USA, University of Illinois: Springer.

¹⁴ Pedro Pablo Gómez, & Lambuley, (2006). *Investigación en artes y el arte como investigación*. Bogotá, Colombia: Fondo de publicaciones de la Universidad Distrital.

¹⁵ Scott Delahunta, (2006). *Espaces distincts: quelques dimensions cognitives du mouvement*. *Scientifiquement Danse. Quan la Danse Puisse aux Sciences et Réciproquement. Nouvelles de Danse*. Bruxelles: Contredanse. 53, 150-163.

Scot. Delahunta, Gill Clarke Phill Barnard, (2012). Una conversación acerca de las herramientas de pensamiento coreográficas. [abstract]. *Revista de Danza y prácticas somáticas*, 3 (1/2), 243-259.

¹⁶ Carmen Giménez Morte, (2010). (Ed.). *La investigación en danza en España: Barcelona, 2010. I Congreso Nacional de Investigación en Danza. Monográficos de arte; Murcia: Mahali.*

Carmen Giménez Morte, (2012). (Ed.). *La investigación en danza en España: Barcelona, 2012. II Congreso Nacional de Investigación en Danza. Monográficos de arte; 4. Valencia: Mahali.*

publicaciones sobre “*La investigación en Danza en España*” y Bopp (1994)¹⁷ con “*Research in dance. A guide to resources*”.

Cabría tener en cuenta el pensamiento que Chris Higgins plasma en el libro de Bresler (2007), ya que destaca que la investigación es objetiva y por tanto parte o se basa en paradigmas estructurados y configurados (cualitativo y cuantitativo) para la interpretación de datos bajo unos instrumentos preestablecidos. Sin embargo el arte es subjetivo y por tanto reinventa la imaginación, es decir, redescubre los procesos investigativos y necesita de un paradigma o de unas bases que lo sustenten.

Investigación performativa: teóricos del escenario académico

El Espacio Europeo de Educación Superior ha favorecido una rápida evolución de la investigación en arte, que aunque latente, carecía de un marco solvente que la sustentara. A colación, nombramos la tarea de la *European League of Institutes of the Arts*¹⁸ (en adelante *ELIA*) con sede en Ámsterdam que promueve, entre otros, el informe “*Inter}Artes. Tapping into the potential of Higher Arts Education en Europe*”¹⁹, con una investigación sobre siete estudios de casos en diferentes instituciones de los cuales, destacamos el que se refiere a la danza. Asimismo, *ELIA* edita la revista “*European Journal of Higher Art Education*”²⁰. En parecida línea reseñamos el fuerte impulso que los Enseñanzas Artísticas Superiores han favorecido al contemplar en sus diseños curriculares de grado, la competencia investigadora, por la cual los alumnos/as debemos defender para graduarnos, nuestro proyecto de investigación.

La investigación dentro del ámbito de las artes es un hecho vivo que está presente en la actualidad académica de las más importantes universidades del mundo. Según la Agence bibliographique de l’enseignement supérieur [abes] (2011)²¹, sólo entre las universidades de Francia se han publicado en los últimos 10 años más de 1450 tesis sobre danza de las cuales más de 130 han sido publicadas este último

¹⁷ Mary Bopp, (1994). *Research in dance. A guide to resources*. [New York Public Library]. New York, Toronto: New York GK Hall, Maxwell McMillan Canada, Maxwell McMillan International.

¹⁸ *ELIA*. European League of Institutes of the Art: the primary international network organization of major arts education institutions & universities. Amsterdam.

¹⁹ *INTER}ARTES*. *Tapping into the potencial of Higher Art Education in Europa*. *ELIA*, pp.124-126.

²⁰ *European Journal of Arts Education*. European League of Institutes of the art (*ELIA*). <http://www.elia-artschools.org/Documents/european-journal-of-arts-education>

²¹ Agence Bibliographique de L’Enseignement Sepérieur [abes]. (2011). <http://www.theses.fr/>

año 2014. De entre todas, la *Université Le Mirail Toulouse II*, con 18 tesis sobre danza, ha sido la que mayor número de tesis doctorales ha publicado en este ámbito en el último año. Gran parte de todas estas tesis abarcan la danza desde una perspectiva externa en la que se analiza el hecho artístico por terceras personas pero no por los protagonistas del mismo. Con la defensa del Paradigma Performativo de Investigación en Arte, buscamos el modo de estudiar este hecho artístico desde la perspectiva de los protagonistas.

Como publicaciones universitarias destacamos la *Université du Québec*, en las que se defiende la necesidad de abordar el estudio del hecho danzado desde la práctica danzada.

Blondin (2007)²² indica la importancia de conocer una obra de danza por la percepción que el propio ejecutante ha tenido de ella ya que en este caso el objeto estético no es exterior al ejecutante, sino que la propia persona es la productora y el producto obtenido por lo que su valoración no se puede separar de ella misma. Para el intérprete, la sensación y la experiencia vivida es el único modo de percibir la acción realizada, por ello como indica Valéry (1945)²³ destacamos la importancia de las sensaciones psíquicas que se producen en la interpretación. Al investigar danza y observar movimiento, nos interesa cómo se ha llegado, qué conjunciones en la herramienta corporal, cognitiva, en los intereses y sentimientos han guiado el resultado, y a esto, lo consideramos un bien a las artes que nos es útil, prioritariamente porque aborda subjetividad y todo lo que la misma subjetividad conlleva en acotación-artística.

Es imprescindible señalar el trabajo que está realizando el Doctor Scott DeLahunta dentro del campo de la investigación artística a través de una serie de prácticas dirigidas a profundizar en la comprensión de los procesos creativos en el campo de la danza contemporánea y la coreografía. Así, DeLahunta, Clarke & Barnard (2012)²⁴ señalan la relevancia de investigar en la danza y sustentan que se debe apoyar y promover este tipo de investigaciones poniendo como ejemplo el trabajo de otro coreógrafo e investigador como es Wayne McGregor (2009)²⁵.

²² Marie-Michele Blondin, (2007). *Danser ou devenir danse : pour une étude de l'expérience vécue par le danseur selon Paul Valéry*. Mémoire. Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières.

²³ Paul Valéry, (1945). *Eupalinos, L'Âme et la Danse, Dialogue de l'Arbre*. Paris: Gallimard.

²⁴ Scott Delahunta, Gill Clarke, y Phill Barnard, (2012). Una conversación acerca de las herramientas de pensamiento coreográficas. [abstract]. *Revista de Danza y prácticas somáticas*, 3 (1/2), 243-259

²⁵ Wayne McGregor, (2009). *Choreography and the brain: A conversation between Random Dance Founder Wayne McGregor and Matt Chafee*. [Archivo audiovisual]. <http://ias.umn.edu/2009/09/10/mcgregor-wayne/>

Dicho coreógrafo, participa en una investigación colaborativa interdisciplinaria con importantes científicos cognitivos con el objetivo de desarrollar una nueva comprensión del proceso coreográfico.

Destacamos entre los teóricos del escenario académico que sustentan una investigación en las artes la figura de Julie Perrin (2007, 2013)²⁶ docente e investigadora especializada en danza que realiza su trabajo desde el departamento de danza de la *Université Paris 8 Saint-Denis* y también en colaboración con la *Tisch School of the Arts* de la New York University. De los diversos campos de investigación que esta autora aborda, se encuentra el estudio del comportamiento del bailarín ante la situación creativa coreográfica y la interpretación de una obra.

Pierrin (2007) cuenta el proceso de creación coreográfica llevado a cabo para la composición de la obra "*Projet de la matière*" de Odile Duboc (1993, citado por Pierrin, 2007). Lo que se expone, es un proceso de reflexión en el que se analiza todo lo que ocurre desde que el/la coreógrafo/a tiene el estímulo inicial que incita a la creación hasta que la obra se materializa ante el espectador. Por otro lado, en una de sus investigaciones más recientes Pierrin (2013) estudia la relación entre la creación coreográfica y la influencia que el espacio escénico puede tener en ella. La investigadora se cuestiona cómo el espacio toma parte de la proposición coreográfica orientando las elecciones estéticas y el sujeto de la misma obra. Para su defensa se basa en la concepción sobre el espacio de autores como Merce Cunningham (Vaughan, 1997, citado por Pierrin, 2007). En parecida línea desde la miscelánea del lenguaje audiovisual y dancístico, encontramos ejemplos como Andrien, Corin, & Paxton (2008)²⁷, así como Green & Sparwasser (2009)²⁸.

Resulta interesante señalar la labor en investigación dancística que se está haciendo desde dos importantes entidades *La association des Chercheurs en Danse [aCD]*²⁹ y *Les Laboratoires d'Aubervilliers*³⁰. Desde

²⁶ Julie Pierrin, (2007). *Projet de la matière – Odile Duboc : Mémoire(s) d'une oeuvre chorégraphique*. [abstract]. Pantin: Centre national de la danse / Les presses du réel. <http://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=761>

Pierrin, Julie. (2013). *Habiter en danser. Du périmètre scénique en art : re/penser la Skéné*, 1, 8-19. http://hal-univ-paris8.archives-ouvertes.fr/docs/00/79/32/63/PDF/2013_Skene.pdf

²⁷ Baptiste Andrien, Florence Corin, & Steve Paxton, (realización). *Contredanse*. (producción). (2008). *Material for the Spine. A movement study une étude du mouvement*. [DVD-ROM]. En *contredanse*. [2012, 16 agosto]

²⁸ Lila Green, (Director) & Gabriel Sparwasser, (Filmmaker). (2009). *Somatic Approaches to movement*. [DVD]. Serie 1. *Somatic Approaches and Artistic Creation*. *Recherche en mouvement*. Chicago: egg cowles Foundation. [2012, 9 de agosto]. <http://www.eeg-cowlesfoundation.org/index.html>

²⁹ L'Association des Chercheurs en Danse [aCD]. <http://acdanse.free.fr/>

Project Zero en la Universidad de Harvard, se están desarrollando investigaciones que abarcan el aprendizaje humano en las diversas dimensiones en las que éste se puede expandir, entre ellas el arte en todas sus manifestaciones. Al respecto destacamos "*Arts propel*"³¹, centrado en el desarrollo de un marco para la enseñanza y la evaluación en la música y las artes visuales, teniendo en cuenta la percepción y la reflexión como elementos integrados del proceso artístico, y "*Artful Thinking*"³².

Al respecto del debate académico del arte, resulta interesante realizar una breve recopilación de grandes autores que han reflexionado sobre la esencia del arte como tal. A colación y partiendo de la psicología del arte, como campo interdisciplinario que estudia la percepción, la cognición y las características del arte y de su producción, debemos hacer referencia a los estudios de Csikszentmihalyi (1990, 1996, 1998)³³ sobre creatividad así como y su teoría de Flow. Así mismo, destacamos a John Dewey (1934)³⁴ y su "*Arte como experiencia*", Dewey rechaza separar el arte de la experiencia ordinaria e indica que el artista debe "(...) restablecer la continuidad entre las formas refinadas y la intensificación de las experiencias que son universalmente reconocidas para constituir la experiencia"³⁵ (Dewey, citado en Janesick, 2011).

Partiendo de esta premisa, el investigador en danza se encuentra involucrado en esta actividad artística, debiendo describir y explicar la experiencia vivida en primera persona.

En relación a la pedagogía y la psicología del arte, citamos a Vygotsky (1982)³⁶ y su interés por los procesos mentales implicados en la producción artística que inicia desde su tesis doctoral. Vygotsky reflexiona

³⁰ Laboratoires D'Aubervilliers (París). <http://www.leslaboratoires.org/informations/projet-artistique>

³¹ *Arts Propel: An Introductory Handbook* (1991). En E. Winner & Project Zero (Eds.). Harvard College. Project Zero. Harvard Graduate School of Education.

³² *Artful Thinking*. Project Zero. Harvard University. En E. Palmer & Tishman (Eds.). <http://www.pzartfulthinking.org/index.php>

³³ Mihály Csikszentmihályi, (1990). *Flow: The psychology of optimal experience*. New York: Harper & Row

Mihály Csikszentmihályi, (1996). *Creativity: Flow and the psychology of discovery and invention*. New York: Harper Perennial.

Mihály Csikszentmihályi, (1998). *Finding flow: The psychology of engagement With everyday life*. Basic Books.

³⁴ John Dewey, (1934). *Arts as experience*. [Library of Congress] New York: Penguin Putnam Inc. <http://lccn.loc.gov/34027080>

³⁵ Valerie J. Janesick, (2011). *Stretching exercises for qualitative researchers*. United States of America: SAGE publications Inc, p. 15.

³⁶ Lev Semiónovich Vygotsky, (1982). *La imaginación y el arte en la infancia*. Akal.

sobre funciones cognitivas artísticas. Citando a Ñeco (2014) "el autor aconseja tanto lecturas psicológicas referidas a los códigos lingüísticos como esfuerzos por desvelar procesos de inconsciencia"³⁷. Como conclusión de recientes estudios sobre el tema que nos ocupa citamos a Lorente (2013) y la tesis doctoral de Edmundo Villar (2013)³⁸.

Práctica performativa: el arte de la performance

Investigaciones en el campo del Arte de la Performance han contribuido a profundizar en el conocimiento de los procesos, Pavis (1998, citado en Lorente 2013) indica cómo la escena contemporánea plantea una interdependencia entre las prácticas artísticas y la producción teórica, "(...) requiriendo al objeto artístico que formule su propia teoría e inscribiendo este metalenguaje en el mismo"³⁹. A lo cual, le aporta implicaciones de tipo epistemológico, referidos a la construcción del objeto de la investigación, así como en el enfoque teórico y metodológico. Al mismo tiempo, el autor aborda las comunidades de discurso recomendables en la Investigación Performativa de manos de Ayas & Zeniuk (2001)⁴⁰.

Tras contextualizar la investigación Performativa, reflexionamos al respecto de la extensa tradición del Arte de la Performance indicando que las primeras experiencias de arte corporal o Performance se dieron casi simultáneamente a ambos lados del Atlántico a finales de los años 60. En París (1968) el crítico François Pluchart (citado en Gerard, 2008)⁴¹ propagaba desde las páginas del periódico cultural *Combat*, el concepto de arte sociológico y defendía la integración del cuerpo en el proceso creativo. A su vez Michel Journiac (citado en Popper, 1989)⁴² presentaba acciones en el curso de las cuales oficiaba el sacramento de

³⁷ Leticia Ñeco Morote (2014). Programa de optimización del movimiento (PrO-M): compañía Cienfuegos Danza. [Tesis Doctoral]. Facultad de Filosofía y Teoría de la Educación. Universidad de Valencia, p. 332.

³⁸ Roberto Edmundo Villar, (2013). *Procesos artísticos en laboratorio ¿Los medialabs un nuevo espacio para la educación artística?* [Tesis doctoral]. Departamento de didáctica de la expresión musical, plástica y corporal. Universidad de Valladolid.

³⁹ José Ignacio Lorente, (2013): Investigación performativa y aprendizaje basado en proyectos en las enseñanzas de postgrado en artes escénicas. Univest2013. España: Universidad del País Vasco, p.1.

⁴⁰ Karen Ayas, Nick Zeniuk, (2001). Project-Based learning: Building communities of reflection.

⁴¹ Gerard (27 de febrero de 2008). Formas de arte procesual II. El arte del cuerpo. [Mensaje en Performance blog]. <http://gerardperformance.blogspot.com.es/2008/02/formas-de-arte-procesual-ii-el-arte-del.html>

⁴² Frank Popper, (1989). Arte, acción y participación. Madrid: Akal/Arte y estética.

la comunión con su propia sangre "*Mese pour le corps*" (1969). En Estados Unidos, citando a Ramírez (2009)⁴³ artistas como Vito Acconci, Chris Burden, Bruce Nauman y Dennis Oppenheim empezaban a considerar el cuerpo como un lugar y un medio de expresión artística.

Enmarcados en el proceso de desmaterialización de la obra de arte, y siguiendo a Gerard (2008) la performance puede considerarse deudora de actividades predecesoras vinculadas al campo de la pintura y de la escultura como Yves Klein o Piero Manzoni, del happening como el grupo Gutai, Allan Kaprow, John Cage, George Brecht o Wolf Vostell y las acciones Fluxus, de la literatura con Antonin Artaud y Georges Bataille y del teatro con Bertolt Brecht y Pierre Guyotat. Las acciones de estos artistas, siguiendo la mayoría una herencia dejada por accionistas vieneses, inciden en los aspectos profundos de la vida individual y colectiva, en el sufrimiento físico y en las prácticas masoquistas o sadomasoquistas no exentas de cierto misticismo acerca del dolor y la redención humana a través del sufrimiento.

Una figura importante en la consideración del artista sujeto activo de viajes hacia el territorio de la consciencia fue Marina Abramovic junto a Ulay, en Sandoval (2013)⁴⁴ quienes comienzan a trabajar con sus travesías por los desiertos australianos como acción. Los performers investigan también en el campo de la resistencia pasiva o del viaje interior a través de sus acciones "de museo" y sus meditaciones ceremoniales como *Nightsea Crossing* (1985).

En la tesis de Benito Climent (2011)⁴⁵ se aborda la figura de Carolee Schneemann que desde sus primeras acciones se inclina hacia el terreno de la danza, de la música y de la coreografía como sucede en "*Ojo cuerpo*" (1963), "*La alegría de la carne*" (1964) y el filme "*Fuses*" (1965). Schneemann, parte de las sensaciones y funciones asociadas al cuerpo femenino, erótico, sexual, deseado y *deseante*.

Interesada en integrar su cuerpo en un proceso conceptual interrelacionado con los procesos de vivir y en fomentar la interdependencia entre cuerpo-acción y el cuerpo-intelecto, crea su performance "*Rollo de papel interior*" (1975-1977) en la que la artista

⁴³ Juan Antonio Ramirez., (2009). Art corporel o el mordisco hecho arte. El cultural.es. http://www.elcultural.es/img/version_papel/ARTE/2...

⁴⁴ Marisela Sandoval, (2013, Julio 17). El Silencio de un amor Marina Abramovic y Ulay en Moma. [youtube]. <http://www.youtube.com/watch?v=sMOT7D06YeM>

⁴⁵ José Ignacio Benito Climent, (2011). Orland como paradigma de la estética del sacrificio. [Tesis doctoral]. Departamento de Teoría de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación: Universidad de Valencia.

extrae una diatriba feminista contra los cineastas masculinos a modo de rollo de su vagina:

Así mismo, no podemos dejar de citar a Goldberg (1996)⁴⁶ y por descontando, cercano a nuestro territorio de acción, citamos "L´animal a l´esquena"⁴⁷ de Mal Pelo, a La Ribot (2003)⁴⁸ y el libro de Ferrando (2009) "El Arte de la Performance"⁴⁹.

A modo de ejemplo, destacamos algunas de las múltiples acciones performativas en las que sin pretensión simplificada de comunicar, se accionan revoluciones artístico-intelectuales diversas, la dualidad hombre mujer, la relación entre el artista y el público, el maltrato, el abuso, la transformación en Boero (2010)⁵⁰, Mahon (2013)⁵¹, Herrero (2012)⁵², Tubepoart (2010)⁵³. Libertad y nuevas identidades en Wyatt (2009)⁵⁴, Elephant_bones. (2013)⁵⁵, la esencia del cuerpo en Wojtyla (2013)⁵⁶, el arte como semilla de innovación en Ávila (2013)⁵⁷,

⁴⁶ Rube Goldberg, (1996). Performance art. Desde el futurismo hasta el presente. Barcelona: Destino. C.S. Graphics.

⁴⁷ L´animal a l´esquena. Mal Pelo. <http://www.lanimal.org/index.php?page=dos&lg=cat>

⁴⁸ La Ribot (2003). Ese espacio que se abre... donde todo está girando. En J.A. Sánchez & J. Conde-Salazar (Eds.). Cuerpos sobre blanco, 1 (pp. 217-225). Madrid: Caleidoscopio, Universidad de Castilla-La Mancha.

⁴⁹ Bartolomé Ferrando, (2009). El Arte de la performance. Elementos de creación. Valencia: Mahali.

⁵⁰ Martina Boero, (2010, noviembre 26). Relation in time. Marina Abramovic and Ulay. [youtube] <https://www.youtube.com/watch?v=1sRSOGAc3H0>

⁵¹ Jennifer Mahon, (2013, abril 30). Yoko Ono - Cut Piece 1965 - Music Yoko Ono Darkness Georgia Stone. [youtube] <http://www.youtube.com/watch?v=KiOj0p3pUE4>

⁵² Sergio Herrero, (2012, julio 17). Lapidación by Abel Azcona. [youtube] <https://www.youtube.com/watch?v=0pBkZqhjI0>

⁵³ Tubepoart (2010, diciembre 7). Marc Montijano. Los tres estados (*Metamorfosis II*) CAC Málaga. [youtube] <http://www.youtube.com/watch?v=Y3aWfzAci2Q>

⁵⁴ Wyatt, W. (2009, noviembre 26). Joseph Beuys w/ Coyote. [youtube] <http://www.youtube.com/watch?v=e5UXAqpSJDk>

⁵⁵ Elephant_bones. (2013, junio 9). PUSSY RIOT "Putin Lights Up The Fires" music video. [youtube] <http://www.youtube.com/watch?v=NrLI-5xYybo>

⁵⁶ Wyatt, W. (2009, noviembre 26). Joseph Beuys w/ Coyote. [youtube] <http://www.youtube.com/watch?v=e5UXAqpSJDk>

⁵⁷ Nadine Ávila, (2013, Julio 28). Ana Mendieta, Untitled (Blood Sign #2 /Body Tracks). [youtube] http://www.youtube.com/watch?v=Jo_LE7UEQww

la voz y sus texturas en Barzdins (2013)⁵⁸, el movimiento en Miro (2010)⁵⁹.

El paradigma performativo

Tal y como acontece en los paradigmas cuantitativo y cualitativo, encontramos un poderoso sustento argumental de manos de la filosofía. Así pues, realizamos una síntesis comentada de epistemología y estética tratando de acotar su repercusión hacia el Paradigma de Investigación Performativa y por tanto a la investigación en arte.

Paradigma performativo y epistemología del arte

La metodología, la gnoseología, la objetividad y subjetividad, la verdad del conocimiento, las tareas de inducción y deducción científica, y en general el conocimiento científico, así como el camino que ya siguieron otros paradigmas de investigación, nos parecen tareas que la Investigación Performativa debe afrontar. La epistemología reflexiona sobre la medida en que nuestro conocimiento se deriva de los sentidos o si debemos pensar en fundamentos no sensoriales.

Según los empiristas, el conocimiento se deriva de lo que se da en la percepción. Los racionalistas, en contraste con el conocimiento empírico, afirman la posibilidad de un conocimiento innato e independiente de la experiencia. Ante lo cual ¿Es el empirismo el principal referente del arte y el racionalismo nuestra opción de minimización subjetiva?

El análisis tradicional del conocimiento empírico apunta que lo que aporta la percepción no es en sí misma el conocimiento, pero se convierte en conocimiento tras una "transformación" (Dancy, 1985)⁶⁰, esta transformación, implica la percepción conceptualizada. El conocimiento es producto de las personas, inmersas en dimensiones históricas, culturales y sociales, desde la danza a su vez, el conocimiento se advierte desde lo espacial, temporal y kinestésico, todas estas dimensiones y otras muchas no citadas, se convierten en

⁵⁸ Guntis Barzdins, (2013, enero 4). Meredith Monk, Dolmen Music. [youtube] <http://www.youtube.com/watch?v=CsefAgYbdX8>

⁵⁹ Maik Miro, (2010, mayo 8). *Minako Seki - Dancing Between 2004*. [youtube] <http://www.youtube.com/watch?v=XeW-mCZKogA>

⁶⁰ Jonathan Dancy, (1985). *An Introduction to contemporary epistemology*. Oxford: Oxford University Press.

parte del contexto epistemológico. Cada ser tiene su propia historia de vida y la percepción, su patrón de interacción acoplada estructuralmente con el mundo. Esto implica que el conocimiento es siempre auto-referencial y revela algo sobre el sujeto cognoscente, lo cual, nos resulta de elevado interés artístico-subjetivo. Nuestro campo de investigación tiene raíces corporales, defendemos la singularidad y el sujeto cognoscente. Si nos posicionamos en metodologías de investigación tradicionales, encontramos la objetividad, el anonimato, la impersonalidad, el desapego y la imparcialidad, que puede dar lugar a la constitución de los conocedores como meros objetos de conocimiento y no como sujetos que actúan en un entorno concreto en permanente mutación como es el proceso artístico.

De entre las corrientes epistemológicas que pueden sustentar con solvencia nuestro paradigma de investigación en arte, destacamos la fenomenología, el empirismo y la hermenéutica. Si bien dichas corrientes son principal apoyo del paradigma de investigación cualitativo, acotamos al respecto dos fundamentales diferenciaciones que ya han sido apuntadas, tales como el reclamo de lo artístico (el universo artístico y su investigación es la prioridad) así mismo, recordamos que sujeto y objeto de investigación y su subjetividad-artística, son indisoluble ente de la Investigación Performativa y artística.

Con el empleo de estas tres corrientes epistemológicas desde las que se apoya el Paradigma Performativo, se nos permite describir las experiencias desde la persona que la vive (Ayala Carabajo, 2008). Dicha autora, indica que la fenomenología y la hermenéutica son dos importantes tradiciones filosóficas que se están aplicando de forma fértil en el campo de la investigación y añade, que toda disciplina que aspire a tener un conocimiento profundo sobre la experiencia humana, encontrará en estas dos corrientes "una vía privilegiada y rigurosa de investigación"⁶¹.

Como fundador de la fenomenología⁶², citamos a Husserl (1949)⁶³ y especialmente a Kuhn (1971)⁶⁴ y su reflexión sobre perfeccionamiento

⁶¹ Raquel Ayala Carabajo, (2008). La metodología fenomenológico-hermenéutica de M. Van Manen en el campo de la investigación educativa. Posibilidades y primeras experiencias. *Revista de investigación educativa*, 2, (26), 409-430. <http://revistas.um.es/rie/article/view/94001/90621>, p. 414.

⁶² En España esta corriente está representada desde 1988 por la Sociedad Española de Fenomenología [SEFE]

⁶³ Edmund Husserl, (1949). Ideas relativas a una fenomenología pura y a una filosofía fenomenológica. (José Gaos, trad). Méjico: Fondo de cultura y economía. (Obra original publicada en 1913)

de los paradigmas investigativos, indicando que el Paradigma Performativo debe adoptar inéditas ideas, modelos y técnicas de investigación. Así mismo, proponemos como trampolín a Feyerabend (1974)⁶⁵ que asegura que la idea de un método fijo surge de una visión del hombre y su entorno social demasiado ingenua, al caer en automatismos intelectuales de tipo histórico y social. La fenomenología permite la investigación directa, percibiendo el mundo desde la propia conciencia excluyendo todo lo externo a la propia experiencia inmediata del protagonista, lo cual nos acontece como una interesante forma de investigar en arte. De la Maza (2005)⁶⁶ dice de la fenomenología que:

Se presenta como una reflexión filosófica que quiere fundamentar firmemente la objetividad del saber mediante un método, cuya principal regla es dejar que "las cosas mismas" se hagan patentes en su contenido esencial, a través de una mirada intuitiva que haga presente las cosas tal como se dan inmediatamente para el que las vive y poniendo entre paréntesis el juicio sobre la validez de los presupuestos, opiniones o interpretaciones acerca de ellas.

Desde la hermenéutica se explica la inseparable relación entre el hecho artístico y el contexto donde se ha producido siendo éste determinante en el hecho en sí. De la Maza (2005) relaciona directamente el arte y la interpretación con la hermenéutica. De esa relación que establece podemos destacar las siguientes líneas:

Ahora bien, si la representación artística es interpretación, debe cumplir los requisitos generales de toda interpretación, que estudia la hermenéutica. En particular no puede aislarse del mundo al que pertenece, ignorando bajo qué condiciones se muestran las obras de arte. Como juego, la obra solo alcanza su ser pleno cuando se la juega cada vez, es decir, cuando es representada por parte de unos sujetos situados históricamente; pero a la vez es mucho más que los que los sujetos que representan saben acerca de ella y de sí mismos.⁶⁷

La Epistemología aborda cuestiones como el papel de la percepción sensorial en el desarrollo de conocimientos, la diferencia entre saber y

<http://profesorvargasquillen.files.wordpress.com/2012/11/husserl-edmund-ideas-relativas-a-una-fenomenologia-pura-y-una-filosofia-fenomenologica-ocr.pdf>

⁶⁴ Thomas Kuhn, (1971). La estructura de las revoluciones científicas. (Agustín Contin, trad). México: Breviarios del Fondo de Cultura de Economía.

⁶⁵ Paul Karl Feyerabend, (1974). Contra el método. Barcelona: Ariel.

⁶⁶ Luis Mariano De la Maza, (2005). Fundamentos de la filosofía hermenéutica: Heidegger y Gadamer. *Teología y vida*, (46), 122-138. [doi.34492005000100006](https://doi.org/10.34492/2005000100006), p. 123.

⁶⁷ De la Maza, Opc.Cit., p. 132.

creer, y el grado de certeza en el conocimiento. Desde Platón la explicación filosófica tradicional ha definido el conocimiento como una creencia verdadera y justificada que puede ser conocimiento cuando se deriva de un método fiable. Como indica McFee (1978)⁶⁸ la epistemología tradicional se centra más en la justificación epistémica que sobre la naturaleza del conocimiento

Cuando los profesionales de danza queremos investigar, precisamos caminos para el conocimiento verdadero. Los bailarines tratamos con sensaciones e imágenes de movimiento, sus significados, calidades, formas y texturas. Como dice Sheets-Johnstone (1999)⁶⁹ pensando en el movimiento, descubrimos los patrones creativos fundamentales del pensamiento que se basan en un conocimiento corporal cinético. Si reconocemos que los intérpretes presentan elevado conocimiento cinético, nos planteamos la siguiente pregunta: ¿Qué es lo que saben?, y aún más importante, ¿Cómo lo saben? Aunque la intuición del conocimiento corporal-artístico, es materia de sólido peso científico, no es tanto el volumen de investigaciones en danza con un método hecho a su medida. Fraleigh (1987) apela a la psicología cognitiva y la fenomenología:

(...) Pero la danza implica más que saber cómo hacer un movimiento. También implica saber expresar la intención estética del movimiento y cómo crear las imágenes de movimiento estético. Todas estas formas de saber cómo son las formas del cuerpo vivido (experiencial)⁷⁰.

Fraleigh discute la danza como fuente de conocimiento de sí mismo, además, Sheets- Johnstone (1999) sostiene que el movimiento es la madre de todo conocimiento, su propósito es mostrar cómo nuestros cuerpos son *gateways* epistemológicos. Estas pasarelas epistemológicas abren un camino, ya que el propósito del Paradigma Performativo no es definir el conocimiento de la danza, sino una metodología investigativa adecuada, esto implica que a efectos epistemológicos intérpretes y creadores son sujetos de conocimiento.

⁶⁸ Graham McFee, (1978). *Much of Jackson Pollock is vivid wallpaper: An essay in the epistemology of aesthetic judgements*. United States: University Press of America

⁶⁹ Maxine Sheets-Johnstone, (1999). *The Primacy of Movement*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

⁷⁰ Sondra Fraleigh, (1987). *Dance and the Lived Body*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, p. 26.

Paradigma performativo y estética del arte

Relativo a los principios estéticos, aportan al Paradigma Performativo que defendemos fundamentales sustentos, tales como la certeza de poder afirmar un hecho de investigación corporal, artística e inmediata, tanto en elementos creativos como artísticos. No obstante una vez acontecido, encontramos dos principales inconvenientes: El primero, se relaciona con las fases, ciclos, pasos de investigación, lo cual será reflexionado a continuación. El segundo de los inconvenientes, es la evaluación tanto del proceso, como del "producto". Es decir, ¿Cómo podemos indicar que los resultados de investigación de un performer son arte y objeto estético? La materia estética, se interroga extenso a este respecto y por lo tanto la consideramos una de las claves en la articulación del Paradigma académico de Investigación Performativa.

Valoramos dos opciones de la multiplicidad de interrogantes y respuestas que los principios estéticos nos proporcionan: Las teorías subjetivas y las teorías objetivas de "valoración" del arte.

Sobre la dificultad de evaluar el arte a través de criterios estandarizados, Michaud (2002) anticipa que un criterio estético debería ser lo que nos permita distinguir las producciones artísticas. Especificaciones que ponen individuos o grupos para juzgar que algo tiene un estatuto o un valor particular. Y afirma, que describir un paquete de reglas estéticas significa realmente describir la cultura de una época. De esta manera su conclusión se hace evidente, hay criterios estéticos, pero si se buscan criterios absolutos y universales se puede estar seguro de que no se encontrarán. El ensayo de Hume (1757) sobre la norma del gusto indica el peligro de estandarizar la norma de evaluación del arte por las convenciones:

Nuestra experiencia de las evaluaciones estéticas es efectivamente la de una base o de un núcleo de evaluación profundamente subjetivo, que se afina y se normativiza en un proceso constituido por experiencias, comparaciones, iluminaciones múltiples, descentramientos y nuevos centramientos.⁷¹

Parafraseando a Adorno (2004)⁷² y en relación a la subjetividad habrá que intentar corregir que el sujeto se haya convertido en tecnología, para poder evadirnos en el arte. Desde la subjetividad, para apreciar una obra de arte no debemos tratar de clasificar objetivamente lo que es en sí, al contrario debemos aprovechar las descargas artísticas que nos ofrece. Es la mimesis aristotélica la que ata el arte a la experiencia

⁷¹ Yves Michaud, (2002). El juicio estético. Barcelona: Idea Books, S.A., p. 94

⁷² Theodor Adorno, (2004). Teoría estética. (Jorge Navarro Pérez, Trad.). Madrid: Akal. (Obra original 1970)

individual, y cuando se reprime lo creado, el arte se debilita, ya que abordamos el sujeto poético.

Cuando un/a creador/a o intérprete se sumerge en las tareas que le son propias, y a efectos de la mirada escénica, en tanto la propuesta resultante nos produce placer por contemplar, nos eleva, nos sumerge y nos transforma, estaremos ante una experiencia estética en una actitud de desprendimiento, centrada en el objeto fenoménico, un sentimiento de nula valoración de las partes, y por tanto, estaremos ante arte. Desde las teorías subjetivas el valor artístico se sitúa en el receptor, es decir, es el observador y su reacción el que otorga la denominación arte y valor estético. Desde el objetivismo estético, se invierte tal atribución como a continuación expondremos.

En relación a la objetividad destacamos que "Aunque hay quienes niegan la existencia de cualquier tipo de experiencia específicamente estética, no niegan, sin embargo, la posibilidad de formar juicios estéticos o de dar razones que avalen dichos juicios"⁷³. Las teorías objetivistas valoran atribuciones al objeto estético bajo el paraguas de los cánones generales: unidad, complejidad, intensidad. De tal manera que un producto artístico danzado debe provocar una reacción de nula valoración segmentada, muy al contrario deberá elevarnos como receptores, así mismo, deberá contener una unidad que obvia la valoración del global de su composición, ante la cual ningún elemento debe sobresalir al resto, dentro de esta unidad contendrá variedad y por tanto, complejidad. Al mismo tiempo deberá contener una intensidad en tanto emana una cualidad global envolvente. Dichos cánones nos provocarán como observadores una respuesta estética.

A caballo, citamos a Bourriaud (2006) y el materialismo aleatorio, así como la idea de un arte en relación al entorno, que a su vez, no lo somete "La posibilidad de un arte relacional un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social"⁷⁴.

Propuesta de protocolo performativo: La teoría de sistemas y la teoría del caos

Entre los problemas que existen a la hora de poder situar una investigación desde un Paradigma Performativo, encontramos la

⁷³ Monroe Beardsley, & John Hospers, (1990). Estética. Historia y fundamentos. (Román de la Calle, trad.). Madrid: Cátedra, p. 97.

⁷⁴ Nicolas Bourriaud, (2006). Estética relacional. Argentina: Adriana Hidalgo editora, p. 13.

inexistencia de protocolos científicos, ante lo cual asumimos como posibilidad la Teoría de Sistemas, Bertalanffy (1968)⁷⁵ y la Teoría del caos, Prigogine (1967). Relativo a la primera, el CSDA, nos permite situar nuestra investigación en dicho protocolo de pasos secuenciales e interconectados. Al respecto citamos antecedentes provenientes de la antropología de la danza de Bonfiglioli (2003)⁷⁶. En relación a la teoría del caos, nos posicionamos cercanos a aquellos tipos de sistemas dinámicos muy alterables a las variaciones en las condiciones iniciales. El arte nace de múltiples fuentes que en ocasiones, no siguen el modelo previsible y determinado.

En contraposición a la teoría del caos, se encuentra la teoría determinista que supone poder predecir cualquier situación, conociendo las leyes naturales que afectan en el proceso entre la causa y el efecto. La teoría del caos sostiene que la realidad es una mezcla o ciclo de desorden y orden, y que del caos, nacen nuevas estructuras, teorizando tanto en los sistemas dinámicos estables como en los inestables y los caóticos.

Tras reseñar orígenes artísticos respetuosos a la incertidumbre, valoramos la importancia de la Teoría General de Sistemas (en adelante TGS) ya que como teoría de teorías, es indiscutible su carácter metadisciplinar, y útil a todo ordenado contexto de investigación en la más pura acción práctica, por lo que la proponemos como posible sustento en una aproximación de protocolo de acción performativa.

Para empezar decimos que entendemos el Paradigma Performativo como la caja negra en la que se procesa el impulso creativo o input a través de una serie de mecanismos de conversión o *throughput* para dar lugar al producto creativo (output). Por lo que proponemos que sin cerrar dicho impulso, creadores e intérpretes tras accionar libres, reflexionen a tal efecto.

Situándonos en las premisas de La TGS, el creador es considerado como un sistema de naturaleza abierta influenciado por los sistemas del entorno. Empero, este sistema es dinámico, libre y muy alterable amparándonos en la Teoría del Caos.

Los sistemas tienen una serie de características que parafraseando a Chiavenato (1992)⁷⁷ resumimos de forma transferida al objeto de

⁷⁵ Ludwig Bertalanffy, (1968). General system theory. New York: George Braziller.

⁷⁶ Carlo Bonfiglioli, (2003, noviembre). La perspectiva sistémica en la antropología de la danza: notas teórico-metodológicas. *Gazeta de Antropología*, 19, artic. 30, 1-5.
<http://hdl.handle.net/10481/7345.pdf>

⁷⁷ Idalberto Chiavenato, (1992). Introducción a la Teoría General de la Administración.

nuestro artículo y presuponiendo una persona inmersa en un proceso creativo y/o interpretativo de diversa índole, concepto y punto de partida entre otras infinitas opciones:

En este sentido, la TGS entendida como procedimiento metodológico que sustenta (a posteriori) los procesos artísticos llevados a cabo por el creador y/o intérprete, tiende a desgastarse (*entropía*). Para contrarrestar dicha tendencia es necesaria la incorporación de nuevos inputs (*negentropía*) que recuperen el equilibrio (*homeostasia*) del sistema. En relación a la *ultraestabilidad* y flexibilidad de los sistemas indicamos que la información es el alma del sistema. El sistema no puede funcionar sin información exterior, del medio, ni sin el trasvase de información entre sus componentes.

¿Podríamos determinar fases dentro de la acción creadora y/o interpretativa que apoyen este camino dirigido por el *principio de equifinalidad* que caracteriza a todo sistema abierto?

Haciendo referencia a la constitución de todo sistema sabemos que estos pueden ser concretos o abstractos. ¿Podemos considerar la constitución del sistema como procedimiento para alcanzar nuestro objetivo artístico? Si es así, entendemos que este sistema puede ser definido en ambas vertientes puesto que es posible sustentar el proceso creativo y/o interpretativo tanto con objetos como con conceptos, entre otros.

Coreógrafos/as e intérpretes realizan tareas de retroacción, y/o retroalimentación (feedback), estableciendo funciones de retorno hacia el sistema creativo, comparando la salida o acción Performativa con un criterio que puede estar preestablecido en entendimiento emergente y manteniendo la acción artística controlada dentro de este posible estándar o criterio.

A efectos del ambiente, que la TGS establece creadores/as e intérpretes están en constante interacción con el entorno, ya que el sistema recibe entradas, las procesa y efectúa salidas.

La supervivencia a este respecto depende de su capacidad de adaptación, cambio y respuesta a las exigencias y demandas del ambiente externo. Es obvio indicar, los esfuerzos que al arte realiza entre adaptación y transformación contextual, creadores e intérpretes son pieza clave del arte como generador de novedad, de libertad y de transformación cultural, social, ideológica y política. Entendemos como

sumamente necesario que los artistas expongan lo acontecido en sus acciones creativas.

Un/a creador/a como sistema abierto presenta corporeidad de jerarquía con generalidad creciente en multitud de elementos basados en la experiencia vivida, pensada, visualizada y la creación intuitiva. Los caminos en la creación e interpretación están en proceso de evolución dinámica y progreso constante en permanente integración. Los pensamientos son dependientes, independientes e interdependientes y se integran entre sí construyendo una arquitectura artística de orden lógico y sistémico. Las entradas y salidas del arte son medio y herramienta de comunicación y retroalimentación interna, en intercambio de flujos. Creador/a, intérprete y receptor se influyen, proporcionando un feedback que minimice la entropía y maximice la comunicación.

Cada artista tiene su propio camino sistémico, su caja negra, su lenguaje, siendo analista en un sistema global de ideas creativas y cambiantes inherentes a su propia identidad corpórea, como principal vehículo al arte en un permanente y libre caos que se reordena en las fases conclusivas de la creación.

Conclusiones

Destacamos en primer lugar que hemos iniciado tarde la carrera investigadora académica, lo cual, no indica que debamos regalarla, a priori, si contiene arte debiera ser viable que fuera una investigación performativa. En segundo lugar, precisamos la subjetividad-artística que las investigaciones *dancísticas* plantean, ya que es nuestra más valiosa fuente de conocimiento, por lo que deberíamos valorar su importancia investigadora.

La Investigación Performativa se destina a tareas propias al universo artístico entre las que destacamos la creación y la interpretación como aglutinadoras de las múltiples acciones que suceden en los diversos escenarios.

Reclamamos la acción artística como principal exponente del paradigma, ya que como indica Fajardo-González (s.f.) "La práctica artística demuestra una vitalidad que supera todos los paradigmas supuestos"⁷⁸. La práctica artística es un complejo que desborda los paradigmas investigativos tradicionales y da paso a una nueva manera de investigar. Apostamos por un paradigma de investigación que no resulte extraño o ajeno a la intimidad de su operación creativa y/o interpretativa. A efectos

⁷⁸ Roberto Fajardo-González (s.f.). La investigación en el campo de las Artes Visuales y el ámbito académico universitario. (Hacia una perspectiva semiótica), p.1

de la danza, dicha acción artística es multidimensionalidad corpórea y por tanto es el arte y la ciencia del cuerpo, el espacio y el tiempo, en estricta unidad, complejidad e intensidad estética. A su vez, reclamamos como propio el movimiento en proceso y producto de excelencia artística.

Al respecto de los inconvenientes detectados proponemos:

Ante la falta de protocolo propio, valorar la viabilidad de la teoría de sistemas tal y como hemos expuesto en el epígrafe correspondiente.

En el caso de la imposibilidad de elevar una investigación a través del Paradigma Performativo como tal, valoramos su inclusión como antesala del posicionamiento cualitativo.

A efectos metodológicos, el sujeto que investiga es el objeto de investigación, es decir, no se sitúa cercano como investigador participante si no que el sujeto es el objetivo, el inicio y los resultados de la investigación. Redundando, a efectos de naturaleza, la Investigación Performativa es indisoluble a la persona y sus tareas de creación, interpretación, composición, subjetivas y artísticas.

Así mismo, detectamos problemas para acotar la evaluación del producto artístico, y mejor aún del camino que nos llevan al producto artístico, al respecto valoramos aportaciones como las acciones propuestas por la teoría estética.

Relativo a las dificultades mencionadas sobre la imposibilidad de técnicas e instrumentos propios al paradigma que le permitan la supervivencia sin ser anulado por el paradigma cualitativo, destacamos como técnicas e instrumentos de investigación, las que acontecen en las aulas, escenarios y/o espacios de creación. Como indica en términos generales Cattani 2002 (citado en Fajardo-González, s.f.)⁷⁹, existe una complejidad para establecer, determinar y denominar una serie de instrumentos que permita la investigación artística, precisamente por la propia naturaleza del arte.

En la materia dancística, nos atrevemos a afirmar que la producción artística, investigadora y literaria de personalidades de sólido prestigio como Humphrey (1990, 2001) cuya tesis doctoral es la primera existente en nuestro arte, o Rudolf Laban⁸⁰ debiera ser considerada dentro de los

⁷⁹ Roberto Fajardo-González, Op. Cit.

⁸⁰Laban (1947). *Effort*; Laban (1950). *The mastery of movement on the stage*; Laban (1956). *Principles of dance and movement. Notation: with 114 basic movement graphs and their explanation*; Laban (1966). *The Language of movement: a guidebook to choreutics*; Laban & Lawrence (1974). *Effort; economy of human movement*; Laban (1975). *A life for dance: reminiscences*; Laban (1984). *A visión of dinamic space*; Laban (1987). *El dominio del movimiento*; Laban (1993). *Danza educativa moderna*; Laban & Schwartz-Remy (2003). *Dynamique espace: Inédits textes, choreutique, visión de l'espace dynamique*

parámetros de la investigación performativa y más allá que es para las que escriben la clave del dilema, debieran sustentar el Paradigma Performativo. A colación nos acontecen interrogantes como ¿El surgimiento de la zapatilla de punta de manos de personalidades como Charles-Louis Didelot, y especialmente destacado de María Taglioni en “La Sífide” podría ser considerada una investigación escénica?

La revisión efectuada, nos lleva a concluir que aunque el paradigma performativo emerge de forma contundente, sigue existiendo a pesar de todos los beneficios e investigaciones reseñadas, nulas posibilidades de protocolos, técnicas e instrumentos de evaluación. Véase el hecho de que ninguna de las investigaciones expuestas, incluyendo el presente artículo, se orientan desde una Metodología Performativa y es a este hecho de anulación académica, al que atribuimos la mayor responsabilidad en la debilidad del paradigma. Sobre lo dicho entendemos que los centros enmarcados dentro del Espacio Europeo de Educación Superior como en este caso, el Conservatorio Superior de Danza de Alicante, deben apoyar y reforzar investigaciones de carácter performativo.

Bibliografía

- Adorno, Theodor (2004). *Teoría estética*. (Jorge Navarro Pérez, Trad.). Madrid: Akal. (Obra original 1970)
- Andrien, Baptiste., Corin, Florence., & Paxton, Steve. (realización). Contredanse. (producción). (2008). *Material for the Spine*. A movement study une étude du mouvement. [DVD-ROM]. En contredanse. [2012, 16 agosto]
- Araiz, Oscar., Litvak, Gerardo., Prado, Gabriela., Tambutti, Susana. (2007). *Creación coreográfica*. Argentina: Universidad de Buenos Aires, Centro Cultural Rector Ricardo Rojas.
- Artful Thinking. Project Zero. Harvard University. En E. Palmer & Tishman (Eds.). <http://www.pzartfulthinking.org/index.php>
- Arts Propel: *An Introductory Handbook (1991)*. En E. Winner & Project Zero (Eds.). Harvard College. Project Zero. Harvard Graduate School of Education.
- Ascensio, Michaelle., Barnsley, Julie., Chapellín, Evelyn., Ferrari, Marisol., Garzón, Nelly., Gil, Eduardo., (...) & Womutt, Andreina. (1999). *Poética del movimiento*. [Memoria de seminario]. Escuela de Letras UCD y Trayectodanza. Venezuela: Fondo editorial de humanidades. Universidad Central de Venezuela.
- Ayala Carabajo, Raquel. (2008). La metodología fenomenológico-hermenéutica de M. Van Manen en el campo de la investigación educativa. Posibilidades y primeras experiencias. *Revista de investigación educativa*, 2, (26), 409-430. <http://revistas.um.es/rie/article/view/94001/90621>
- Barriga Monroy, María Luisa (2011, diciembre). La investigación creación en los trabajos de pregrado y posgrado en educación artística. *El Artista*. 8, 317-330.
- Barriga Monroy, María Luisa (2011, diciembre). Estado del Arte y definición de términos sobre el tema: La investigación en educación artística. *El Artista*. 8, 224-241.
- Beardsley, Monroe., & Houser, John. (1990). *Estética. Historia y fundamentos*. (Román de la Calle, trad.). Madrid: Cátedra.

- Benito Climent, José Ignacio (2011). *Orland como paradigma de la estética del sacrificio*. [Tesis doctoral]. Departamento de Teoría de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación: Universidad de Valencia.
- Bertalanffy, Ludwig (1968). *General System Theory*. New York: George Braziller.
- Blondin, Marie-Michele. (2007). *Danser ou devenir danse : pour une étude de l'expérience vécue par le danseur selon Paul Valéry*. Mémoire. Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières. <http://depot-e.uqtr.ca/1282/1/030007354.pdf>
- Bonfiglioli, Carlo. (2003, noviembre). La perspectiva sistémica en la antropología de la danza: notas teórico-metodológicas. *Gazeta de Antropología*, 19, artic. 30, 1-5. <http://hdl.handle.net/10481/7345.pdf>
- Bopp, Mary (1994). *Research in dance. A guide to resources*. [New York Public Library]. New York, Toronto: New York GK Hall, Maxwell McMillan Canada, Maxwell McMillan International.
- Bourriaud, Nicolas. (2006). *Estética relacional*. Argentina: Adriana Hidalgo editora.
- Brandt, Ron. (1987/1988, diciembre/enero). *Sobre la evaluación en las artes: una conversación con Howard Gardner*. *Liderazgo educativo*, 45(4), 30-34. http://www.ascd.org/ASCD/pdf/journals/ed_lead/el_198712_brandt.pdf
- Bresler, Liora (2007). *International Handbook of research in arts education*. Illinois, USA, University of Illinois: Springer.
- Csikszentmihályi, Mihály (1990). *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. New York: Harper & Row
- Csikszentmihályi, Mihály (1996). *Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention*. New York: Harper Perennial.
- Csikszentmihályi, Mihály (1998). *Finding Flow: The Psychology of Engagement With Everyday Life*. Basic Books.
- Cueto Barragán, Eugenio (2008). *La gestión de procesos creativos en la danza contemporánea universitaria de Bogotá*. [Tesis Doctoral]. Departamento de didáctica y organización escolar. Universidad de Granada. <http://hdl.handle.net/10481/1954>
- Dancy, Jonathan (1985). *An Introduction to Contemporary Epistemology*. Oxford: Oxford University Press.
- De La Maza, Luis Mariano. (2005). Fundamentos de la filosofía hermenéutica: Heidegger y Gadamer. *Teología y vida*, (46), 122-138. doi.34492005000100006
- Delahunta, Scott (2006). Espaces distincts: quelques dimensions cognitives du mouvement. *Scientifiquement Danse. Quand la Danse Puise aux Sciences et Réciproquement. Nouvelles de Danse*. Bruxelles: Contredanse. 53, 150-163.
- Delahunta, Scott, Clarke, Gill., y Barnard, Phill. (2012). Una conversación acerca de las herramientas de pensamiento coreográficas. [abstract]. *Revista de Danza y prácticas somáticas*, 3 (1/2), 243-259.
- Dewey, John (1934). *Arts as experience*. [Library of Congress] New York: Penguin Putnam Inc. <http://lccn.loc.gov/34027080>
- Edmundo Villar, Roberto (2013). *Procesos artísticos en laboratorio ¿Los medialabs un nuevo espacio para la educación artística?* [Tesis doctoral]. Departamento de didáctica de la expresión musical, plástica y corporal. Universidad de Valladolid: Valladolid.
- ELIA. European League of Institutes of the Art: the primary international network organization of major arts education institutions & universities. Amsterdam. <http://www.elia-artschools.org/>
- European Journal of Arts Education. European League of Institutes of the art (ELIA). Disponible en <http://www.elia-artschools.org/Documents/european-journal-of-arts-education>
- Ferrando, Bartolomé (2009). *El Arte de la Performance. Elementos de creación*. Valencia: Mahali.
- Feyerabend, Paul Karl (1974). *Contra el método*. Barcelona: Ariel.
- Flick, Uwe (2007). *Introducción a la investigación cualitativa*. Madrid: Morata.

- Ñeco Morote, Leticia (2014). *Programa de Optimización del Movimiento (PrO-M): Compañía Cienfuegos Danza*. [Tesis Doctoral]. Facultad de Filosofía y Teoría de la Educación. Universidad de Valencia. http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/34760/TESIS_Leticia_%C3%91eco_Morote.pdf?sequence=1
- Osborne, Peter. (2005) *El arte más allá de la estética*. Ensayos filosóficos sobre arte
- Pardo, Jose Luis. (2011). *Crear de la nada*. J.L. Pardo Estética de lo peor. Madrid: Pasos
- Pavis, Patrice. (1998). *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*. Santiago de Chile: Ed. LOM
- Pierrin, Julie. (2007). *Projet de la matière – Odile Duboc : Mémoire(s) d'une oeuvre chorégraphique*. [abstract]. Pantin: Centre national de la danse / Les presses du réel. <http://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=761>
- Valéry, Paul (1945). *Eupalinos, L'Âme et la Danse, Dialogue de l'Arbre*. Paris: Gallimard. http://ugo.bratelli.free.fr/ValeryPaul/ValeryAme_et_danse.pdf
- Waks, Leonard. J. (2009). *Inquiry, Agency, and Art: John Dewey's Contribution to Pragmatic Cosmopolitanism*. *Education and culture*. 25(2), 115-125.
- Wilson, James Andrew. (2012). When is a performance? *Temporality in the social turn. Performance Research. A Journal of the Performing Arts*, 5(17), 110-118. doi: 10.1080/13528165.2012.728450
- Zaldivar, Álvaro (coord.); Gómez, Mari Carmen; Hernández Hernández, Fernando; Pérez López, Héctor Julio; (2006, junio). *Bases para un debate sobre investigación artística*. Instituto superior de Formación del Profesorado. Colección: conocimiento educativo. Serie: Didáctica. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia. Centro de Transferencia Tecnológica de la Universidad Politécnica.

Leticia Ñeco Morote

leticianeco@hotmail.es

Profesora de Pedagogía de la Danza del Conservatorio Superior de Danza de Alicante. <http://www.csdalicante.com/>. Doctora en Pedagogía por la Universidad de Educación de Valencia con la calificación cum laude; tesis doctoral Programa de Optimización del Movimiento (PrO-M): Compañía Cienfuegos Danza (2014); Licenciada en Pedagogía por la Universidad de Educación de Murcia; Titulada en danza por el Conservatorio Profesional de Danza de Murcia; Equivalencia a efectos de docencia Título de Coreografía de la Danza; Bailarina en la actualidad de la Compañía de danza contemporánea Cienfuegos Danza; Bailarina en la actualidad de Espacio Cero "Locos por el Teatro"; Bailarina en Ballet de Teatros de la Generalitat (1999-2002); Bailarina de Ferroviaria de las Artes Escénicas (2002-2007).