



Análisis del contexto y problemática de la investigación en artes escénicas

Analysis of context and problematic of research in performing arts

FELISA DE BLAS GÓMEZ
Universidad Politécnica de Madrid (España)
deblasgomez@gmail.com

Recibido: 18 de noviembre de 2017
Aceptado: 30 de diciembre de 2017

Resumen:

El artículo se centra en la relevancia de la Investigación en Artes Escénicas en la última década, y analiza los enfoques de los investigadores que defienden la positiva unión de esta investigación con la creación. Entra también en el campo de la discusión sobre los problemas derivados de la necesaria, o no necesaria separación del objeto y el sujeto de la investigación atendiendo a la pregunta: ¿qué puede ser considerado investigación en artes performativas? Finalmente, contextualiza el problema en el ámbito del espacio europeo y en el marco de la investigación general desde la Sociología, los estudios visuales, la investigación-creación artística y la investigación performativa.

Palabras clave: investigación performativa, practica escénica, conocimiento, metodología.

Abstract:

The article focuses on the emergence of research in performing arts in the last decade and analyzes the focuses of researchers who defend the positive union of this research to creation. It discusses as well problems derived from the necessary or not necessary separation of the object and subject of research attending to the following question: What can be considered research in performing arts? Finally, it also contextualizes the problem within the European space and the framework of general research from sociology, visual studies, research-artistic creation and performative research.

Key words: performative research, scenic practice, knowledge, methodology.



“De hecho, fue desde la nueva mentalidad filosófica y las nuevas exigencias de saber planteadas por el socratismo cuando, por primera vez en la historia de Occidente, que sepamos, se le exigió al arte una legitimación... así que se trata, de hecho, del viejo y serio tema que se plantea cada vez que una nueva pretensión de verdad se opone a la forma tradicional que se sigue expresando en la invención poética o en el lenguaje artístico.” (Gadamer, 1977, p. 14)

1. Novedades en la investigación en Artes Escénicas

En mi opinión, las dos grandes novedades de los últimos 10 años en la investigación en Artes Escénicas en el ámbito europeo son, por un lado, la gran relevancia de la investigación en Artes y, por otro, el claro deseo de una parte de los investigadores de diferenciarse de aquella investigación en artes escénicas que no se sitúa dentro del fenómeno a estudiar y su proceso. Un tipo de investigación que ha tratado de profundizar en el conocimiento de los fenómenos y transformaciones que operan en el pensamiento y en las prácticas escénicas desde las mismas prácticas.

Se puede decir que la investigación en Artes se quiere separar de los artistas convertidos en historiadores, filósofos o sociólogos, deseosa de acercarse a los contextos científicos de “bata blanca”.

“El artista investigador se encuentra finalmente mucho más cerca del historiador investigador que del médico investigador. Sin embargo, debido a la relevancia de la imagen y la tecnología, le convendría acercarse a este último.” (Blasco ed., 2013, p. 67)

La relevancia se puede explicar a mi juicio por tres factores:

En primer lugar: la creación del EEES (Espacio Europeo de la Educación Superior) que ha provocado al menos tres consecuencias:

Primero, un reconocimiento oficial de las Artes como un modo específico de entender, producir y compartir el conocimiento;

Segundo, un extraordinario aumento de la exigencia al profesorado Universitario en cuanto a la investigación y sobre todo en cuanto a la difusión de estos resultados de investigación y,

Tercero, la reflexión de los profesionales y docentes de las Enseñanzas Artísticas acerca del papel específico de la investigación en las artes escénicas.

En segundo lugar: los sustanciales cambios de enfoque y metodología de la investigación contemporánea en campos afines al nuestro como son las Artes Plásticas.

Y, por último: el afloramiento y consolidación de una serie de cambios paradigmáticos en cuanto al entendimiento del Arte. Cambios ya gestados por las primeras vanguardias del s. XX, multiplicados y extendidos por las siguientes y que se aprecian de forma ya clara en las terminologías y en las nuevas propuestas metodológicas para la investigación en el Arte. En este sentido la revisión desde la filosofía que efectúa

Heidegger (1935-1936) presentando la naturaleza de la obra de arte como una presentación de la verdad del ser de las cosas es transcendental, o Theodor Adorno (1970) apoyando la creencia en la autonomía de la obra de arte o la condición del saber como relato de Lyotard (1979). Sin olvidar a Nietzsche ni los posteriores Althusser, Barthes, Baudrillard, Derrida, Guattari, Deleuze, Foucault, Lacan o De Man, entre otros. Tras estos cambios del pensamiento, la obra de arte se reconoce como una construcción intelectual mediada por la reflexión interpretativa y auto-reflexiva a la que se suma el público como elemento fundamental. Esa obra de arte basada en la presencia de los discursos teóricos que logran ser aceptados y que en tanto que aceptados dirigen la interpretación.

Considero que esta nueva tendencia¹ en la investigación en Artes Escénicas -que ha surgido con el claro deseo de operar desde dentro del fenómeno a estudiar y su proceso- si bien representa a un reducido colectivo de investigadores éstos son especialmente activos y, por tanto, significativos.

Estos investigadores² son los que consideran que buena parte de la investigación precedente en Artes Escénicas ha operado sólo desde la interpretación de los textos -hermenéutica- y desde el marco del saber fundado y construido metódicamente -episteme- pero sin tener en cuenta la interdisciplinariedad ni la implicación de los agentes participantes. Así mismo critican que gran parte de la investigación precedente se haya caracterizado por una fuerte dependencia de los diseños y procedimientos de investigación vinculados a otras disciplinas académicas consolidadas de base humanística y que haya girado en torno al texto dramático como objeto de análisis privilegiado (Filología, estudios literarios, Estética, Historia), escaseando así la investigación sobre los procesos de escenificación, la plástica y la teatralidad, tan importantes para la práctica escénica contemporánea.

Se puede considerar por tanto que el cambio de tendencia no es sólo un deseo caprichoso por diferenciarse, sino una necesidad de evolución, producto de un camino reflexivo que quiere contemplar los modos específicos de hacer en la práctica escénica. Es un cambio que tiene que ver con la forma de considerar el Arte como una forma de acción y no de representación, y con la dimensión pública del conocimiento como fenómeno práctico frente a la acumulación pasiva de la información.

En mi opinión va a ser un cambio profundo, porque el cambio en los modos de hacer y de entender el Arte trae consigo el cambio de las bases epistemológicas, es decir, un cambio en la teoría de los fundamentos y en los métodos del conocimiento “científico” instaurados. Lógicamente si cambiamos la base epistemológica, cambian las perspectivas de conocimiento.

En general, la investigación contemporánea en artes performativas sostiene la necesidad de las ciencias del arte porque estas atienden a problemas que no resuelven otras

¹ *Informe sobre estudios de postgrado basados en la práctica y debate en torno a la investigación como proceso de creación.* Informe del estado del posgrado especializado en 19 centros de Europa del Este y el Oeste, Estados Unidos, Canadá y América Latina. Además de centros independientes y externos a la academia rigurosos y originales.

Dirigido por José Antonio Sánchez y coordinado por Victoria Pérez Royo.

² Son muchos los investigadores que oponen resistencias para la homologación de esta investigación desde dentro y también las instituciones y una buena parte del mismo espacio de los creadores los que no lo ven justificado. Afloran simultáneamente por tanto el recelo y las nuevas posibilidades.

ciencias así como la necesidad de formular nuevas categorías para pensar los fenómenos artísticos en las últimas décadas como podrían ser: *desdelimitación* (teatro fuera de los parámetros normales, el ejemplo de Roger Waters y su gira *The Wall*, donde pasa de músico a actor), *transteatralización* (cambio de rol, por ejemplo, a ser usado en la política), *diseminación* (el teatro aparece en cualquier situación, por ejemplo la publicidad en vivo), *livinalidad* (se explica como la pérdida de la frontera; ejemplo son las intervenciones urbanas, como los *Flash Mob* o actos multitudinarios relámpago), *liminalidad* (manifestación anti-estructura y anti-jerarquía de la sociedad, es decir, de una situación en donde una comunión "espiritual" genérica entre los sujetos sociales sobrepasaría las especificidades de una estratificación), *ex-centris*, *hibridación*, *performance*, *teatro ambiental*, *bioarte* y otras formas de dar cuenta de la ampliación del concepto de arte.

Como apunta (Cornago, 2015) realmente ya se ha abierto el debate:

- En torno a qué puede ser considerado investigación en las Artes performativas;
- A cómo consensuar una forma de trabajar científica con instrumentos creativos y con criterios compartidos con otras ciencias;
- O a cómo presentar los resultados de las investigaciones de modo que puedan ser evaluados, pero no sólo de forma objetiva sino también en la difusión y rentabilización social.

Y con sus propias palabras:

En este ámbito de creación confluyen formatos expositivos como el arte documental y el arte de archivo, las conferencias escénicas, proyectos comunitarios o pedagógicos, propuestos como investigaciones sobre la memoria colectiva, la construcción del pasado o la articulación del espacio social en espacios y momentos específicos. A través de las formas de presentar y compartir los materiales se enfatiza la dimensión pública del conocimiento como un fenómeno práctico, al tiempo que se rechazan las formas convencionales de entender el conocimiento como acumulación pasiva de información, ideas o teorías. (Cornago, 2015, p. 3)

A la apertura del debate se le suma las cada vez más la transdisciplinariedad. De este modo aparecen investigaciones de campos diversos a las artes escénicas que, sin embargo, recogen campos específicos de estas como por ejemplo la producción de efectos ambientales en el teatro en el ámbito de la arquitectura³ y la habitación. Donde la arquitectura reconoce un proceso de desmaterialización donde va a ser clave la aplicación de técnicas estrechamente vinculadas con la mecánica mágica y cuyo límite es una constitución atmosférica efectiva del espacio. Y también como actualmente se densifican las cualidades ambientales del medio humano al tiempo que aumenta la capacidad de manipulación de este en un proceso de ascendente artificialización y de predominio del interior omnipresente y post-natural.

En este contexto he observado tres corrientes vinculadas a nuestras áreas de conocimiento: la denominada investigación-creación artística, la investigación performativa o artística y los estudios visuales.

³ Para más información ver: ELVIRA PENA, Juan: *Arquitectura Fantasma. Espacio y producción de efectos ambientales*. Tesis doctoral. ETSAM. Universidad Politécnica de Madrid. 2014.

Las dos primeras tienen en común el situarse en lo que podríamos llamar *investigación en artes*, para diferenciarlo de la *investigación sobre las artes* y la *investigación para las artes* (Borgdorff, 2010). En esta misma diferenciación de Borgdorff, podemos decir, como él apunta, que la *Investigación sobre las artes* va a investigar las manifestaciones artísticas en general, separándose del objeto de la investigación. Y que nos referiríamos por tanto a investigaciones que quieren extraer conclusiones pertinentes y fundadas en las experiencias artísticas a través del método científico común y sobre todo desde la clara separación entre el investigador y lo investigado; que la *Investigación para las artes* trataría de estudiar no ya el mismo arte sino los sistemas y tecnologías que sustentan su práctica, como por ejemplo las investigaciones sobre la maquinaria escénica que permite una parte importante de la espectacularidad, o la iluminación o los sistemas que combinan los efectos sonoros, lumínicos o de movimiento, etc.; y en tercer lugar como *investigación en las artes* a aquella investigación que provoca mayor debate porque no deja clara la diferencia ente sujeto y objeto del estudio, es diríamos “juez y parte”. El sujeto e la investigación es el propio artista su propio hacer. Este último tipo es generalmente denominado como “práctica como investigación”.

La investigación-creación es una agrupación que procede en general de las Bellas Artes y la Arquitectura y que por analogía se extiende al campo de las artes escénicas y la música.

Presenta como punto neurálgico un continuado esfuerzo en la reflexión desde la práctica y la acción artística siguiendo la estrecha vía metodológica de una tradición particular propia de las Bellas Artes que no se ha dejado ahorrar por modelos teóricos previos. Propone una metodología fundamentada en las diversas y peculiares comprensiones del mundo, que incluiría reflexiones como *De lo espiritual en el arte* de Kandinsky. En palabras del profesor Gómez Molina, y específicamente para la imagen:

“... La manera en que describiendo el mundo los dibujos nos entregan una enorme cantidad de información generando conceptos claves y claros, resúmenes de épocas y teorías, de pasiones y afectos, potentes indicadores de realidad.” (Gómez Molina, 2007, p. 7)

En este marco hay que mencionar el trabajo del grupo: “*Investigación, Arte, Universidad*” que se constituyó en 2011 en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, coordinado por Selina Blasco (2013), para pensar los problemas que atañen a la investigación artística.

Cuando a este punto neurálgico sumamos la implicación de los participantes y se asume que las interrelaciones que se producen entre el sujeto y el objeto de la investigación forman parte sustancial de la misma, entonces se habla de investigación performativa si estamos en el ámbito de la investigación en artes escénicas contemporáneas. En este proceso se pueden llegar a encontrar unidas la investigación artística, el aprendizaje, la construcción del conocimiento y su comunicación, quedando todos inscritos en el proceso mismo de creación. En palabras del profesor Lorente:

La investigación performativa interroga el proceso de creación escénica y su recepción desde el interior del propio proceso de creación, asumiendo que tanto el sujeto como el objeto de la investigación forman parte del mismo. (Lorente Bilbao, 2013, p. 19)

En cuanto a la relación del actor con la investigación artística nos cuenta Kent Sjöström⁴ (2008) desde el Swedish Research Council's Yearbook y como tutor de estudiantes de máster en la Malmö Theatre Academy:

Hay un conocimiento que es accesible principalmente desde la perspectiva del actor: puede ser sobre el proceso de fisicalización o sobre las conexiones entre la vida privada y el papel. Se trata a menudo de un conocimiento inarticulado cuyo valor indirecto se considera que reside en el encuentro de los actores con la audiencia. Pero hay un valor en la articulación de este conocimiento, de forma que puede ser discutido, estudiado y evaluado en otro ámbito que no es el encuentro del actor con la audiencia. Aquí, el actor puede generar una discusión sobre la formación de conocimiento en el teatro y sobre su incidencia en la historia narrada. (Sjöström, 2008, p. 1)

También relata Sjöström como ejemplo la tesis de master la actriz sueca Ann Petré⁵ en la Malmö Theatre Academy. Una tesis que expresa el papel del conocimiento específico en la creación del personaje y la interpretación de este, no como un conocimiento de actuación ni de la representación del personaje sino de las deliberaciones y responsabilidades en los momentos de duda y responsabilidad del propio actor enmarcados en la transmisión de valores. Es pues una tesis que combina la práctica con la reflexión escrita y ayuda a entender un conocimiento previo inarticulado.

Personalmente, lo que más me interesa del trabajo de Kent Sjöström es que propone la investigación basada en la práctica siempre que esté bien establecida en el academicismo tradicional y sirva posteriormente para ser utilizado por la propia práctica. Una visión de la práctica y la teoría con más niveles e interrelaciones y por tanto más enriquecedora, porque que los expertos en un campo hablen sobre ese campo y articulen su conocimiento no puede ser un problema sino una nueva perspectiva de la que el teatro está muy necesitado.

Los estudios visuales, por su parte, vienen a ampliar el campo de la tradicional Historia del Arte a la totalidad de los objetos que hacen posible la transferencia social de conocimiento y simbolicidad, es decir todos los que tienen efectos culturales a través de los canales de la visualidad como soporte preferente de la comunicación. En palabras del profesor Brea:

Son los estudios sobre la producción de significado cultural a través de la visualidad. (Brea, 2005, p. 7)

Se van a diferenciar por tanto de la investigación en historia del arte porque no tratan de educar en un estudio dogmático constitutivo de un campo previo, sino por favorecer un campo de comprensión crítica de su funcionamiento específico como prácticas soportadas por la sociedad, es decir sobre la base mucho más amplia de que todo ver y ser visto, mirar y ser mirado, es el resultado de una construcción cultural. Sobre la base de los efectos que las *prácticas del ver* tienen sobre la creación de los imaginarios y los impactos políticos que conllevan al menos en el reconocimiento identitario. Y sobre todo sin insistir en el valor estético de la imagen.

⁴ La tesis de Kenn Sjöström se titula *El actor en acción – Estrategias para el cuerpo y la mente* y se defendió en la Malmö Theatre Academy en el 2007.

⁵ Ann Petréⁿ presentó su tesis de máster sobre una niña con síndrome de Down en forma de ensayo escrito y de secuencia de clips de video de actuaciones de teatro en las que ella participaba.

Estos estudios visuales, es un dato aceptado (Brea, 2005, p. 40), se abren camino desde la publicación del texto *The Art of Describing*⁶, en 1982. Este es un texto nacido en el seno de los estudios de la historia del arte pero que cuestiona por primera vez las formas de interpretar dominantes y la centralidad del propio arte. En España han empezado a tener cierta entidad los estudios visuales desde la celebración del primer Congreso Internacional de Estudios Visuales celebrado en Madrid durante ARCO 2004.

2. Reglas para una nueva academia

Desde el AICA (Área de Investigaciones en Ciencias del Arte) de Universidad de Buenos Aires el profesor Dubatti propone una Filosofía del Teatro superadora de la base semiótica y que se interesa por las prácticas mismas del Teatro, por el pensamiento que genera en torno al acontecimiento, por los metatextos de los artistas, los técnicos y los espectadores como documento de estudio y que está basada en nueve principios fundamentales para establecer el objeto de la investigación en Teatro o como él las denomina, las “cuestiones insoslayables” (Dubatti, 2013, p. 12), que se pueden resumir:

1. El teatro es un acontecimiento ontológico (convivial-poético-expectatorial, fundado en la compañía)
2. El acontecimiento teatral se diferencia de otros acontecimientos de reunión (no artísticos) y de otros acontecimientos artísticos (el cinematográfico, el plástico, el radial, el musical, el televisivo, etc.) “el teatro sabe”, “el teatro teatra” (Kartun 2010).
3. En el teatro tiene prioridad la función ontológica (el poner un mundo/mundos a vivir, contemplar esos mundos, co-crearlos) sobre las funciones comunicativa, generadora de sentidos y simbolizadora.
4. El teatro debe ser estudiado en su dimensión de praxis, debe ser comprendido a partir de la observación de su praxis singular, territorial, localizada, y no desde esquemas abstractos a priori, independientes de la experiencia teatral, de su “estar” en el mundo, de su peculiar ser del estar en el mundo.
5. El teatro es praxis y debe ser pensado no sólo a través de la observación de sus prácticas, sino también a través del pensamiento teatral de los artistas, de los técnicos y de los espectadores, que se genera sobre/a partir de esas prácticas.
6. La comprensión del teatro radica en el ejercicio de una razón pragmática, una razón que resulta de la observación de la praxis y no al revés.
7. Reconocer su problematicidad, y es necesario diseñar categorías que den cuenta de esa problematicidad.
8. La investigación teatral implica el ejercicio permanente del duelo, de la asunción de la pérdida, en tanto vivimos el teatro en presente, pero lo pensamos como pasado, como algo que aconteció y es irrecuperable en tanto acontecimiento. Nos aproximamos al acontecimiento desde la pérdida, el duelo y la ignorancia, a través del rescate de fragmentos, parcialidades, hipótesis, siempre sujetos a revisión.
9. La Filosofía del Teatro diseña un modelo de investigador participativo, que interviene en la zona de experiencia teatral, sea como artista, técnico o espectador.

⁶ ALPERS, S. (1982) *The Art of Describing*, Chicago. Ed. Castellano 1987, *El Arte de Describir*, Madrid: Blume.

El debate más profundo se centra en todas las modalidades en dos aspectos clave, las cuestiones del método y los formatos de presentación final del resultado de la investigación. Lógico si recordamos que la aparición de otras disciplinas como pasó a finales del s. XIX con la Historia del Arte ha estado asociada a los intensos debates sobre las metodologías.

3. Las cuestiones del método

“Una obra de arte, por sí misma, no puede nunca considerarse investigación”

42

En mi opinión, después de la revisión de esta novedosa “investigación artística”, hay bastante consenso. Se puede seguir afirmando que el trabajo artístico, incluso el vanguardista o experimental, no es necesariamente investigación artística, pero que por lo contrario se puede considerar que incluso el trabajo teatral básico y tradicional, puede formar la base para una investigación artística si hay un enfoque objetivo y reflexivo, si se siguen pautas que favorecen la construcción de significado. Es decir, en general, aunque se asume la relatividad de los análisis, la necesidad de validar resultados hace que se creen nuevos consensos legitimadores que funcionan como meta-relatos.

“... la necesidad de establecer una relación más fluida y menos dicotómica entre teoría y praxis, la importancia de nombrar los procesos y no dejarlos en el espacio del misterio, de lo ignoto; situar el conocimiento en un contexto y someterlo a los mecanismos de validación: no todo vale.” (Blasco ed., 2013, p. 61)

En conjunto, la cuestión del método, o mejor, de los métodos o de los procesos, es siempre vista como crucial tanto en la discusión sobre la investigación artística como en la discusión sobre la investigación académica. Lógico si aceptamos que la investigación es comunicar una serie propia de pensamientos y conocimientos como un proceso y no como una opinión. Un proceso fiable que pueda ser examinado por quien no está implicado directamente por el trabajo. La objetividad y la transparencia para el examen es uno de los puntos que se cuestiona fácilmente de una investigación que implica el propio trabajo. De ahí que sea importante revisar críticamente qué componentes consideramos como investigación⁷ y ciencia propiamente dichas, ya que lo contrario de objetividad, hay que subrayar, no tiene por qué ser únicamente relativismo, sino que puede haber conocimientos parciales localizables y críticos.

También es importante que frente a las preguntas⁸ ¿cuáles son las reglas del juego?, ¿quién necesita reglas? o ¿cuáles son los mecanismos de validación?, los investigadores artísticos no se enfrenten a las cuestiones de método con ignorancia. Con toda seguridad, la investigación por muy híbrida que se constituya, muy basada en prácticas artísticas o en imágenes o por mucho que parta de la propia subjetividad, compartirá muchos enfoques metódicos que se encuentran en la investigación académica.

Así, por ejemplo, la investigación cualitativa, como nos informa Gómez Mendoza (2000) ya tiene en autores como Deslauriest y Kerisit (1997), defensores la transparencia. Transparencia que se describen en los siguientes términos:

⁷ Tanto el RAE (Research Assessment Exercise) como el AHRC (Arts and Humanities Research Council) dan criterios de evaluación para los trabajos de investigación. En España las competencias básicas del investigador están reguladas en el *Real Decreto 99/2011, de 28 de enero*.

⁸ Lila Insúa en BLASCO, S. (2013, p. 44)

- La recolección de datos y los métodos empleados son explícitos;
- Los datos son empleados para documentar los constructos teóricos;
- Los resultados negativos son expuestos y tomados en consideración;
- Los sesgos son examinados, incluyendo los intereses personales, profesionales, políticos, así como los sesgos teóricos o presunciones;
- Las estrategias de recopilación de datos y análisis son reveladas;
- Las decisiones tomadas en el transcurso del proyecto y que han influido en la investigación o sobre el objeto de investigación son documentadas;
- Las hipótesis rivales son presentadas y analizadas;
- La confidencialidad de la información es preservada;
- La sinceridad de los participantes es establecida;
- El significado teórico y la generalización de los resultados son explícitos.

Esto es claro y mayoritariamente aceptado, porque se considera que el informe debe permitir a otros investigadores retomar la investigación con el fin de determinar fallos o poner en tela de juicio los resultados.

O como nos resume Henk Borgdorff de la Amsterdam School of the Arts:

“La práctica artística puede ser calificada como investigación si su propósito es aumentar nuestro conocimiento y comprensión, llevando a cabo una investigación original en y a través de objetos artísticos y procesos creativos. La investigación de arte comienza haciendo preguntas que son pertinentes en el contexto investigador y en el mundo del arte. Los investigadores emplean métodos experimentales y hermenéuticos que muestran y articulan el conocimiento tácito que está ubicado y encarnado en trabajos artísticos y procesos artísticos específicos. Los procesos y resultados de la investigación están documentados y difundidos de manera apropiada dentro de la comunidad investigadora y entre un público más amplio”. (Borgdorff, 2010, p. 29)

4. Los formatos de presentación

Dentro del consenso en la aceptación de las “reglas del juego”, se buscan nuevos enfoques de presentación de la información al del escrito académico, como, por ejemplo, los hipertextos o la escritura como montaje donde la producción artística en imagen se combina con los fragmentos de lecturas y escritos realizados en la investigación en un documento final que se muestra en formatos que pueden tener puntos comunes con el video-ensayo.

Aunque hay que señalar que hay algunas voces diversas que no se adhieren a este poliédrico consenso. Pérez Royo -citando a Marijke Hoogenboom o Dieter Lesage, representantes ambos del cuestionamiento de esta necesidad de presentar junto con el trabajo práctico un suplemento escrito-, nos relata que para estos autores la presentación de cualquier tipo de suplemento significa la aceptación de las regulaciones externas impuestas sobre las artes. Y que los dos defienden que al artista no se le debe imponer la legitimación de su investigación en un lenguaje que no le es propio, y menos de acuerdo a un procedimiento estandarizado, ya que ello implicaría limitar las posibilidades de creatividad en la investigación artística.

En conclusión

Se han diversificado y han aparecido ya gran variedad de temas en el panorama investigador en artes escénicas fruto del acercamiento a contextos específicos y peculiares de éstas. El texto, la interpretación, la puesta en escena o la plástica de la obra se investigan desde múltiples puntos de vista.

Se aceptan nuevas metodologías, técnicas y enfoques de investigación siempre tras un serio y riguroso análisis, desarrollando sistemas de valoración objetivos y siempre claro está, que arrojen resultados interesantes.

Se han abierto pues, y aunque con mucho escepticismo desde amplios sectores, las concepciones del conocimiento en una suerte de transdisciplinariedad y pluralismo epistemológico.

Desde mi punto de vista lo más importante es que, con esta integración de la teoría y la práctica, se da un duro golpe a las posturas que han defendido la concepción intuitiva, o de inspiración “divina” del arte y a sus procedimientos especulativos y fortuitos. Puesto que el conocimiento surgido del proceso de investigación se tiene que confrontar con la comunidad artístico científica de la que surge, tiene que abrazar el orden y la pulcritud de los procesos científicos que configuran un conjunto de parámetros y criterios de valoración contrastados y admitidos.

No nos engañemos, el investigador trabaja dentro de una comunidad, aunque sea artístico-científica y tiene que entender su esfuerzo dentro de una aportación al conocimiento general que se hará pública y que debe ser inteligible.

En resumen, creo que podemos ver la investigación artística como una serie de intervenciones estratégicas dentro de la investigación. En otras palabras, en lugar de reclamar un discurso maestro sustitutivo a estas investigaciones artísticas las podemos entender simplemente como una alteración de las limitaciones. O como unas intervenciones que se movilizan como respuesta y liberan de la osificación a los métodos y a las formas de exposición establecidas.



Obras citadas:

Adorno, T. W. (1970): *Ästhetische Theorie*. Versión castellana en Teoría de la estética. Madrid, Akal, 2005.

Blasco, S. (2013) ed. *Investigación Artística e Universidad: Materiales para un debate*. Madrid, España: Ediciones Asimétricas. UCM.

Borgdorff, H (2010) “El debate sobre la investigación en las artes” *Cairón: revista de ciencias de la danza* (13), 25-46.

Brea, J. L. (2005) *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid, España: Akal.

- Cornago, O. (2015). El artista como investigador, o las artes escénicas como forma de conocimiento: Mercado negro del conocimiento útil y el no conocimiento, de Hannah Hutzig. En O. Cornago, *Ensayos de teoría escénica sobre teatralidad, público y democracia* (pp. 56-63), Madrid, España: Abada Editores
- Deleuze, G. (2007) *Pintura, el concepto de diagrama*. Buenos Aires, Argentina: Cactus.
- Deslauriers, J.P. y Kérisit, M. (1997). Le devis de recherche qualitative. En *La recherche qualitative. Enjeux épistemologiques et méthodologiques* (pp. 85-111). Montreal, Paris, Casablanca: Gaëtan Morin.
- Dubatti, J. (2013). Teatro, Arte, Ciencias del Arte y Epistemología: una introducción. En *Actas del III Encuentro Platense de Investigadores/as sobre Cuerpo en las Artes Escénicas y Performáticas*. (pp. 14-34), La Plata, Argentina: Universidad d La Plata.
- Gadamer, H.G. (1977) *Die Aktualität des Schönen*, Stuttgart: Philipp Reclam. En castellano (1991) *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona, España: Paidós.
- Gómez Molina, J. J. (Coord.) (2007). *La representación de la representación: danza, teatro, cine, música. Dibujo de profesión I*. Madrid, España: Cátedra
- Gómez Mendoza, M.A. (2000). “Escribir la investigación: el informe en el enfoque cualitativa. *Revista de Ciencias Humanas* (21). Pereira: Colombia. Recuperado de <http://utp.edu.co/%7Echumanas/revistas/revistas/rev21/gomez.htm>
- Heidegger, M. (1935-1936). *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Versión castellana contenida en *Caminos del bosque*. Madrid, España: Alianza, 1996.
- Hoogenboom M. (2007). If artistic research is the answer – what is the question? Some notes on a new trend in art education. En *A Portrait of the Artist as a Researcher. The Academy and the Bologna Process*.
- Kartun, M. (2010). *Ala de criados*. Buenos Aires, Argentina: Atuel.
- Lesage, D. y Busch, K. (2007). A Portrait of the Artist as a Researcher, Again. *A Portrait of the Artist as a Researcher. The Academy and the Bologna Process*, Amberes, Bélgica: MuHKA pp. 6-11
- Lorente Bilbao, J.I. (2013). Investigación en artes escénicas: Estudios visuales, comunicación y visualidad. *Actas del 2º Congreso Nacional sobre Metodología de la Investigación en Comunicación, 1* (pp.19-32).
- Liotard, J.F. (1979). *La condition postmodern: rapport sur le savoir*. Versión castellana en *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid, España: Catedra, 1984.
- Marín Viadel, R. (2005). *Investigación en educación artística: temas, métodos y técnicas de indagación sobre el aprendizaje y la enseñanza de las artes y culturas visuales*. Granada, España: Universidad de Granada.
- North, S. M. (1987). *The Making of Knowledge in Composition. Portrait of an Emerging Field*. Portsmouth, Reino Unido: Boynton/Cook.
- Pérez Royo, V. “El perfil investigador-creador en los estudios de posgrado en artes escénicas” *Artea. Investigación y creación escénica*. www.arte-a.org. arte@arte-a.org
- Petrén, A. (2006) *På spaning efter den tid som är* (mag. upps.) Lunds universitet, Teaterhögskolan i Malmö.
- Sjöström, K. (2008). Reflexión, saber y actuación - el enfoque de los actores. *Artea Investigación y creación escénica*. www.arte-a.org. arte@arte-a.org Aparecido originalmente con el título “Reflection, Lore and Acting - The practitioner’s approach” en *The Artist as a Researcher*, Nordic Theatre Studies, 20, Estocolmo: Association of Nordic Theatre Scholars, 2008.