



UNIVERSIDAD DE JAÉN

**FACULTAD DE HUMANIDADES Y
CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE
LA EXPRESIÓN MUSICAL,
PLÁSTICA Y CORPORAL**

TESIS DOCTORAL

**LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA EN EL
CONTEXTO UNIVERSITARIO: ESTUDIO DE
CASO EN EL PERFIL DANZA
CONTEMPORÁNEA**

**PRESENTADA POR:
MARÍA GUADALUPE VALLADARES GONZÁLEZ**

**DIRIGIDA POR:
DRA. D^a. MARÍA ISABEL MORENO MONTORO**

JAÉN, 3 DE FEBRERO DE 2017

ISBN 978-84-9159-072-9

Dra. María Isabel Moreno Montoro, Titular de Universidad en el área de Didáctica de la Expresión Plástica en el Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Universidad de Jaén,

expresa: que la tesis doctoral titulada “**La Investigación Artística en el contexto universitario: estudio de caso en el perfil Danza Contemporánea**”, ha sido llevada a cabo por María Guadalupe Valladares González bajo mi supervisión, con el fin de alcanzar el grado de Doctor.

Jaén, 5 de diciembre de 2016

**La investigación artística en el contexto
universitario: estudio de caso en el perfil Danza
Contemporánea**

AGRADECIMIENTOS

A la Dra. C. Bárbara Balbuena Gutiérrez por su profesionalidad, dedicación, estimulación cuando más lo necesité y compromiso científicoartístico con este trabajo. A la Dra. C. Elaine Morales Chuco, por sus precisiones y el rigor científico, por su paciencia y acompañamiento reflexivo y crítico.

A la Dra. C. M^a Isabel Moreno Montoro y el artista José A. Sotte, por sus inestimables contribuciones científicas-artísticas y brindarme las oportunidades de socialización de este estudio. A Víctor Yanes por compartir sus saberes y proporcionarme espacios de reflexión y diálogo.

Al Dr. C. Ramón Cabrera Salort por su valiosa colaboración al compartir sus experiencias y materiales, a los cuales se hacen referencia en este trabajo.

A la Dra. C. Giselda Hernández, por su apoyo.

A todos los profesores que han contribuido a mi formación, a mis estudiantes, siempre protagonistas exigentes y contrapartida de mi rol de profesora e investigadora.

DEDICATORIA

A mis hijos Rayco y Raydel, estímulo y fuente de energía y amor, a mi madre, y a mi tía Hildelisa por el apoyo incondicional, a todos los que me han acompañado en este empeño.

Resumen

Los referentes epistemológicos de la investigación artística en los procesos de creación, desarrollados en las prácticas artísticas, del perfil Danza Contemporánea en la Universidad de las Artes de Cuba, se fundamentan a partir del estudio de la configuración de la noción investigación artística (I.A.) en el contexto universitario. El estudio se fundamenta desde los referentes teóricos que avalan el estado del arte de la cuestión y el estudio de caso, como metodología cualitativa. Su reconstrucción se realiza desde la perspectiva cultural de la investigación. Esta posibilita la comprensión de la I.A. inmersa en un entramado de relaciones establecidas por un grupo humano acerca de la investigación tanto científica como artística. Asimismo, devela al ser humano no solo como sujeto que participa en esta dinámica, sino que construye sus formas de llevarla a cabo a partir de la cosmovisión que del asunto tiene, de la configuración de la matriz epistémica que posee acerca de qué es investigación y cómo se investiga.

En la propuesta teórica se modelan tres dimensiones de la I.A., que abordan las relaciones que este sujeto cultural establece con el objeto de estudio de esta tesis: la investigación artística en el contexto universitario. La primera recrea el escenario teórico metodológico en el que debe ser insertada por el artista en este ámbito, la segunda aborda la construcción del conocimiento artístico y sus peculiaridades con relación al científico y la tercera se refiere a las propuestas para su evaluación en la universidad.

Se concreta como un resultado del estudio realizado, que la I.A. está presente en las prácticas artísticas cuando investigación-conocimiento-evaluación están mediando desde su circularidad el proceso

de creación. La tríada sirve de eje articulador para llevar a cabo la contextualización de la investigación artística en el perfil Danza Contemporánea en la Universidad de las Artes de Cuba. En este proceso se revelan los referentes epistemológicos a partir de la concepción de sus gestores y de la observación participante en las prácticas, que llenan la noción de contenidos particularizados que resultan pretexto para la realización de una reflexión crítica sobre el tema.

Abstract

The epistemological references of the artistic research in the creation processes, developed in the artistic practices, of the profile Contemporary Dance in the University of the Arts of Cuba, are based on the study of the configuration of the notion artistic research (AR) in the university context. The study is based on the theoretical references that support the state of the art of the question and the case study, as a qualitative methodology. Its reconstruction is carried out from the cultural perspective of the investigation. This makes it possible to understand the AR. Immersed in a framework of relationships established by a human group about both scientific and artistic research. It also reveals the human being not only as a subject that participates in this dynamic, but also builds his ways of carrying it out from the cosmovision of the subject, from the configuration of the epistemic matrix that it possesses about what is research and how it is investigated.

In the theoretical proposal, three dimensions of the AR are modeled, which deal with the relations that this cultural subject establishes with the object of study of this thesis: artistic research in the university context. The first recreates the theoretical methodological scenario in which it must be inserted by the artist in this field, the second deals with the construction of artistic knowledge and its peculiarities in relation to the scientist and the third refers to the proposals for its evaluation in the university.

It is concretized as a result of the study carried out, that the AR is present in the artistic practices when research-knowledge-evaluation are mediating, from their circularity, the process of creation. The triad serves

as an articulating axis to carry out the contextualization of artistic research in the Contemporary Dance profile at the University of the Arts of Cuba. In this process the epistemological referents are revealed from the conception of their managers and the participant observation in the practices, which fill the notion of particularized contents that are a pretext for the realization of a critical reflection on the subject.

Índice

INTRODUCCIÓN	19
CAPÍTULO I: LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA EN EL CONTEXTO UNIVERSITARIO	37
1.1 Justificación teórica metodológica para el estudio de la noción investigación artística en el contexto universitario	43
1.2. Perspectiva cultural de la investigación en el contexto universitario	61
1.3. Dimensiones de la investigación artística en el escenario investigativo de la universidad.....	69
1.3.1- Escenario de pluralidad teórico-metodológica, acerca de la investigación en la universidad	70
1.3.2- El conocimiento artístico en el contexto universitario	81
1.3.3 Evaluación de la investigación artística	91
1. 4. Consideraciones generales acerca de la investigación artística en el contexto universitario	95
CAPÍTULO II: CONTEXTUALIZACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA EN LOS PROCESOS DE CREACIÓN EN EL PERFIL DANZA CONTEMPORÁNEA, DE LA UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE CUBA	99
2.1- Particularidades de un escenario.....	103
2.1.1- Ideas precursoras acerca de la investigación artística en la Universidad de las Artes de Cuba (U.A.).....	103
2.1.2- Caracterización de los procesos de investigación en el pregrado de la Facultad de Arte Danzario.....	108
2.1.3– Reconocimiento de los procedimientos de la investigación en las clases de creación artística danzaria	114
2.2- Registro de los criterios epistemológicos que funcionan como referentes investigativos en los procesos de creación de la práctica artística del perfil Danza Contemporánea, en el contexto académico de la Universidad de las Artes de Cuba.....	120
2.2.1- La investigación artística en los procesos de creación de las prácticas artísticas danzarias: una experiencia interdisciplinar	120
2.3- De la práctica y la experiencia: fundamentos epistemológicos contextualizados.....	130
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	137
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	143
ANEXOS	165

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN:

La problemática de cómo insertar la investigación artística, en una institución que tiene la tradición de anticipar las formas de investigar, así como el conocimiento a impartir y a evaluar, irrumpe en las maneras establecidas para alcanzar los títulos o grados científicos que otorga esta enseñanza. Esta condición establecida para la culminación de estudios significa una forma de acceso al mercado laboral a partir de una ordenada y preconcebida forma de hacer, -que generalmente ha caracterizado al contexto académico- con el fin de producir y modelar un conocimiento dirigido a satisfacer la misión educativa de la universidad.

El condicionamiento de una formación universitaria para acceder al mercado de trabajo se ha extendiendo a muchas áreas del saber, en el caso que nos ocupa, al artístico. El punto es: se somete al artista a los cánones científicos o se diversifican los procedimientos de la investigación en las universidades. En principio, puede primar el primero de los presupuestos señalados, sin embargo, cada vez se realizan más propuestas de inclusión de indicadores organizadores de los conocimientos, que deben estar presente en los proyectos artísticos como requisitos para optar por títulos que avalen las figuras de pregrado o postgrado en este contexto.

Abordar la concepción de la investigación artística en el contexto universitario es un tema necesario y pertinente, pero se entiende que no se trata de asumir al respecto, una postura disciplinar únicamente. Su inclusión no se refiere solamente a la incorporación de otra forma de investigar, sino que además de serlo, altera la cosmovisión que acerca de la investigación como sistema tienen instaurado los sujetos que desde diferentes roles participan en el mismo. Realidades tales como: el arte asumido como forma de producción de conocimientos en la academia y

no solo conocimiento para aprender, la introducción de la diversificación de las narrativas, la educación y formación de un profesional competente para lidiar con las tecnologías y las exigencias de la visualidad, la comprensión de relaciones complejas para dar soluciones a problemas sociales contextualizados, la necesidad de la participación y atención a procesos subjetivos, culturales, dentro y fuera de las universidades, son requerimientos que suscitan nuevas exigencias epistemológicas y metodológicas a desarrollar en los procesos de investigación en general y de la artística en particular.

El paradigma científico moderno marcó una manera de pensar y hacer en el cual prevalece la racionalidad y donde se privilegia por los sujetos investigadores la investigación científica como forma de conocer. Hoy estas ideas sobresalen aun cuando desde las propias ciencias se realizan propuestas holísticas, integradoras.

En general, las posturas donde prevalece la racionalización propuestas por el paradigma científico moderno, tratan de ser superadas por las propuestas alternativas para investigar ante las características de sus objetos de estudio, pero esto no resulta suficiente para garantizar el cambio de pensamiento en la praxis, ni del posicionamiento del sujeto respecto a la investigación. Esta, la praxis y el rol del sujeto, adquieren ya otros valores en cuanto a los procesos de investigación-creación. Los supuestos holísticos requieren de la transformación de los procedimientos para conocer, involucra nuevos saberes, contextos, situaciones narrativas e incluyen las relaciones que los investigadores establecen con el conocimiento.

La influencia de los paradigmas de investigación alternativos propuestos por las ciencias sociales y humanísticas, que abordan el estudio de los grupos humanos y su cultura, e implican a los sujetos involucrados a partir del reconocimiento de sus cualidades y estrategias,

así como la que ejercen las propuestas de la investigación artística, genera el espacio para reconocer los procesos creativos y las prácticas artísticas en el sistema de investigación de la universidad.

Sin embargo, tales requerimientos no acontecen de pronto en los contextos universitarios. La contradicción entre la ampliación de las propuestas acerca de la investigación y las arraigadas formas tradicionales de pensarla, dificulta la desestructuración de la organización desplegada para concebirla. No obstante, la transgresión de los términos trazados para definirla y la aceptación de múltiples posibilidades para llevarla a cabo, es necesaria para poder reubicar las investigaciones científicas y artísticas, en tanto su relación es necesaria y pertinente en el contexto universitario.

El problema de la búsqueda de las relaciones entre la investigación científica y artística en la universidad, se enfoca como tema en esta tesis desde la elección de un posicionamiento epistémico dialéctico-complejo. La intención es reflexionar acerca de qué criterios epistemológicos son considerados por los artistas de la danza contemporánea de La Universidad de las Artes de Cuba, fundamentos de la investigación artística que realizan en el contexto universitario.

Esta visión se justifica desde los siguientes criterios:

- Es frecuente justificar la relación entre investigación científica y la creación artística, al exigir la búsqueda de una teoría científica para fundamentar el proceso creativo, lo cual es una opción, pero no siempre se transita tan depuradamente en las prácticas artísticas como en la ciencia.
- Se considera como presupuesto que investigar no se limita a un protocolo para la presentación de un trabajo de culminación de estudio, ni a las acciones declaradas para un

trabajo en particular. Acontece como parte de la preparación para conocer y debe funcionar durante todo el proceso formativo. Demanda de un cambio de episteme para aprender y enseñar y del rol del sujeto creador respecto a la construcción de su conocimiento. Esto involucra la concepción de los profesores y estudiantes, especialmente cuando se imparten las metodologías de la enseñanza y de la investigación. Por tanto, el tema afecta el estatuto de lo metodológico y su relación con una postura epistémica por parte de los participantes del sistema de investigación que prevalece en una universidad.

- La arista investigativa en el proceso de creación artística es en sí misma fuente de producción de conocimientos y saberes diversos. Es parte importante del proceso de formación del artista, validarla en sus relaciones y como parte del sistema de investigación de la universidad, requiere dejar claras las bases epistémicas de cómo tiene lugar en sus prácticas y tecnologías.

- Por lo general los artistas investigan durante su labor creativa, pero su intención no es crear conocimientos aun cuando los crean; sin embargo, en la academia sí es un propósito, ya que las prácticas artísticas se instituyen como procesos formativos. Ante tal exigencia urge generar espacios para investigar la investigación artística en los procesos creativos desarrollada en las prácticas artísticas, como productora de conocimientos en el contexto universitario.

Los antecedentes acerca de las investigaciones sobre la investigación artística en su relación con el contexto académico universitario, están vinculados a teorías como la hermenéutica, el estructuralismo, la fenomenología, la semiótica, la filosofía de la mente, las ciencias cognitivas; y a disciplinas como la Historia, Teoría y Crítica de

la Danza, la Historia del Arte, la Musicología, la Teatrología, la Estética, la Comunicación, así como, las culturales y las relacionadas con los medios tecnológicos en el arte.

Las ciencias humanísticas, sociales y de la educación se involucran con la investigación artística a partir de la denominada investigación basada en las artes (IBA), que ha tomado gran fuerza en el ámbito internacional. Un antecedente muy importante en cuanto a los aspectos metodológicos y epistemológicos al respecto, se encuentra en la obra de E. Eisner (1981) y de D. Schön (1992).

La búsqueda de una definición y diferenciación de la investigación artística y a la vez de su relación con otras prácticas investigativas en la academia, genera una polémica actual y tiene como basamento el énfasis que se realiza hoy en:

- El reconocimiento de la subjetividad del investigador en el proceso de la construcción del conocimiento. (Corral, 2001)
- La pertinencia de los procesos de creación en la investigación científica. (Barriga, 2011; Asprilla, 2015)
- La integración de artistas y científicos en equipos interdisciplinarios para dar soluciones a problemas de diferentes esferas de la sociedad. (Morin, 2002; Barriga, 2011)

Tales motivos justifican que el objeto de estudio sea la investigación artística en el contexto universitario. El campo de acción se refiere particularmente a los criterios epistemológicos de la investigación artística en los procesos de creación de las prácticas artísticas del perfil Danza Contemporánea, en la Universidad de las Artes de Cuba.

Identificar cómo transcurren los procesos de indagación y construcción del conocimiento artístico en las prácticas danzarias, conduce al problema: ¿cuáles son los criterios epistemológicos

considerados por los artistas, fundamentos de la investigación artística en los procesos de creación, desarrollados en las prácticas artísticas de un grupo del perfil Danza Contemporánea, en el contexto académico de la Universidad de las Artes de Cuba?

El objetivo general de esta investigación es:

Sistematizar los criterios epistemológicos de profesores y estudiantes, que están presentes en la investigación artística de los procesos de creación del perfil Danza Contemporánea, en el contexto académico de la Universidad de las Artes de Cuba.

Los objetivos específicos son:

- Establecer los referentes teórico-metodológicos para el estudio de la investigación artística en el contexto universitario.
- Argumentar, desde su perspectiva cultural, la relación de la investigación con las formas de construcción de conocimientos científicos y artísticos en la universidad.
- Modelar las dimensiones epistemológicas de la noción investigación artística en la universidad
- Contextualizar la investigación artística en el proceso de creación de las prácticas artísticas del perfil Danza Contemporánea, en la Universidad de las Artes de Cuba.

En el marco teórico conceptual de este trabajo se plantea la necesidad de tener en cuenta un enfoque holístico, dialéctico y transdisciplinar de la investigación, para sistematizar los criterios epistemológicos considerados fundamentos de la investigación artística.

En este estudio se asume la investigación artística de los procesos de creación en el contexto universitario, a partir de modelarla en su relación con la investigación científica. La proyección de la noción desde

esta perspectiva, se genera a partir de considerar que su inclusión altera todo el sistema académico-investigativo, así como los estatutos – ontológicos, epistemológicos, metodológicos– que se establecen para este. Los procesos de creación-investigación artística e investigación científica se atraviesan para generar emergencias de investigación que meritan ser investigadas en sus contextos. Las relaciones que se dan deben ser justificadas por el sujeto que investiga a partir del conocimiento de todas las posibilidades que tiene, las cuales no son predecibles y responden a las características del estudio que realiza.

Se respetan y utilizan a manera de referentes teóricos, los indicadores que señalan autores reconocidos por sus estudios respecto al tema, tales como: Borgdorff (2005, 2012), Barriga (2011), López- Cano y San Cristóbal (2013), Asprilla (2015), Moreno (2015).

Se hace énfasis en las prácticas artísticas porque distinguen las acciones artísticas, es el espacio donde se producen los procesos de creación como investigación. Son mediadoras de la construcción de conocimientos por parte de los creadores y permiten su contextualización a partir de la diferenciación en tanto sujetos, especialidad y dinámicas de los procesos formativos.

Se entiende por criterios epistemológicos, los sustentos de la producción de conocimientos, así como, las premisas que pautan la investigación considerada como un sistema abierto y complejo en el contexto universitario. Esta cosmovisión generada por un grupo humano es un pilar para tomar posicionamientos filosóficos, estéticos, pedagógicos, científicos y artísticos, sobre cómo se construye el conocimiento en la universidad.

Investigar en sí es un proceso humano complejo, vinculado a procesos y resultados creativos, originales. Su sistematización se realiza a partir del análisis de lo ontológico, epistemológico y metodológico; sin

embargo, en la actualidad no puede ser liberado de declarar lo axiológico, lo ético y lo contextual. Este presupuesto acentúa la necesaria visión del sujeto que investiga en relación con el contexto histórico, social, cultural donde se desarrolla y la consecuente elección de sus referentes.

La anterior aseveración justifica plantear que la postura epistémica científica, asumida para la realización de esta tesis está comprometida con una mirada histórica cultural, permeada por la teoría de L.S. Vygotski, la cual, se pone de manifiesto en el análisis realizado. Se concibe la investigación como proceso histórico cultural, mediado y mediador de la apropiación del conocimiento. La base filosófica que la fundamenta responde a los presupuestos de la dialéctica marxista entendida como método de descubrimiento (Delgado, 2009) del sujeto constructor del conocimiento, a partir de la contextualización, que se trasluce en las valoraciones y propuestas realizadas en el transcurso del presente estudio.

Tener en cuenta lo histórico cultural y la dialéctica marxista está mediando la elección de los autores seleccionados para alcanzar un acercamiento al paradigma de la complejidad (Guadarrama, 2007). Este permite concebir en este trabajo a la investigación como sistema abierto y complejo donde interactúan conocimientos científicos y artísticos en función del desempeño del sujeto que investiga.

Se enriquece y actualiza la visión holística del estudio, a partir de una postura dialéctico-compleja y de la triangulación teórica y metodológica de los referentes epistemológicos que se construyen a partir del estudio de caso, intención manifiesta en la tesis.

Pensar la construcción del conocimiento sobre la investigación artística y su inclusión en el sistema investigativo desde los planteamientos epistémicos antes señalados, permite comprender que no

hay una respuesta acabada sobre el tema, el cual se torna punto de reflexión.

El estudio exploratorio y el trabajo de campo junto a la revisión de documentos especializados, permitió generar los constructos para registrar los procesos de investigación en las prácticas artísticas y realizar el análisis de los resultados. Esto impone el reto de determinar cuáles son los indicadores que evidencian la presencia de la investigación artística en sus prácticas. Otro desafío es elaborar los fundamentos epistemológicos de la investigación artística inmerso en el sistema de relaciones epistémicas y metodológicas que se pautan desde el criterio de qué se considera investigación, en el contexto universitario.

Un resultado teórico en esta tesis es la modelación de tres dimensiones en las que se ve involucrada la investigación artística. La elaboración teórica responde al trabajo de campo realizado, por lo que es necesario referirse a su contextualización. Esta se realiza en la Facultad de Arte Danzario de la Universidad de las Artes de Cuba. El perfil seleccionado es Danza Contemporánea y está relacionado directamente con la práctica docente e investigativa de la autora¹. Además, su estudio puede contribuir a la integración de las disciplinas científicas y artísticas, particularmente a la concepción de la asignatura Metodología de la Investigación, que se aplica como parte de un currículo base, donde se ubican los estudios de la Historia, Teoría e Investigación Danzaria, en este caso.

El criterio de selección de los autores, de referencia imprescindible, responde al argumento de que resultan referentes teórico-prácticos con respecto a los fundamentos epistemológicos, la investigación artística de

¹La autora trabaja como profesora de Psicología y Metodología de la Investigación en pregrado y postgrado respectivamente, en la Facultad de Arte Danzario de la Universidad de las Artes desde

los procesos de creación en el contexto universitario y las prácticas artísticas.

En tal sentido, se pueden señalar a L.S. Vygotski, E. Morin, P. L. Sotolongo, C. J. Delgado, P. Guadarrama, R. Corral, como pilares fundamentales de la postura epistemológica dialéctico-compleja. Así L. Álvarez y G. Barreto, M. Martínez, E. Ragin, Rodríguez, G., Gil J. y García E., Yacuzzi, E., han contribuido a la fundamentación de la elección metodológica asumida por la autora.

Autores como J. Dewey, D. Schön, E. Eisner, H. Borgdorff, F. Hernández, R. Marín, G. E. Cunich, J. A. Sánchez, M. I. Moreno, R. López-Cano, U. San Cristóbal, M. L. Barriga, L. I. Asprilla, R. Cabrera, G. Fernández son de obligatoria consideración para asumir la investigación artística en relación con los procesos creativos en el ámbito académico. R. Guerra, D. Humphrey, R. Laban, H. Islas, A. Lynton como representantes teóricos presentes en la danza contemporánea. También se reconoce a los profesores e investigadores de la escena y la danza contemporánea participantes de esta investigación y que en su relación con los estudiantes, son referentes de la práctica artística que se desarrolla en la universidad: L. Rivero, O. Beovides, L. Chacón, M. C. Mena, B. Balbuena, B. J. Orellana, H. Islas, E. Tessari.

Metodología y métodos que se utilizan: La investigación es cualitativa, se desarrolla a través del estudio de caso. Este método exige de una profundización sobre un objeto de estudio para otorgarle nuevos significados. Definir el caso es uno de los procedimientos necesarios (Ragin en Grupo, L; 1992). Se selecciona como caso, la investigación artística en el contexto universitario y se particulariza su estudio en el proceso de creación danzario del perfil Danza Contemporánea en la Universidad de las Artes de Cuba.

Su elección responde a la necesidad de visibilizar el modo de hacer y construir un conocimiento de la práctica artística, en el contexto académico universitario. Se toma en consideración también, que en esta especialidad no se ha realizado un estudio similar y es pertinente llevarlo a cabo. Además, la mayor parte de los estudiantes que ingresan a la carrera ya son profesionales, algunos con una vasta experiencia como artistas en ejercicio, lo cual resulta una oportunidad.

La reflexividad de la investigadora y su implicación participante develan los aspectos subjetivos que pocas veces son revelados en las tesis científicas. Sin embargo, declararlos en este estudio de caso brinda fortaleza a la investigación, en tanto se ofrece claridad acerca de los referentes teóricos y prácticos de la autora, los constructos que elabora a partir de la modelación de las dimensiones para proponer los fundamentos epistemológicos, así como también, permite percibir las relaciones que establece con el objeto de indagación. El enfoque participativo enriquece los resultados a exponer. Declarar la arista reflexiva de la investigación, implica revelar un conocimiento de la situación contextual y expresarse a partir del pensamiento crítico.

Por ello, se elabora la justificación teórico-metodológica que avala el estudio, se identifican los referentes epistemológicos de la investigación desde su perspectiva cultural, se establecen las dimensiones de la investigación artística, las referencias acerca de su denominación y luego se busca entenderla en su praxis a partir de los referentes construidos. Para lograr este último propósito, se indaga sobre las reflexiones y procedimientos de la práctica artística del perfil Danza Contemporánea por parte de un grupo de profesores, estudiantes, investigadores, artistas en la Universidad de las Artes que participan del proceso de creación, y también de la autora como observadora participante.

La triangulación metodológica se realiza a partir de varias entradas de datos, obtenidos a través de los siguientes métodos y técnicas de investigación:

El análisis de contenido: permite procesar la información documental de registros escritos, visuales, sonoros, con el fin de estructurar un referente coherente que posibilita asumir un posicionamiento epistémico respecto al objeto de estudio que se trata y elaborar una aproximación epistemológica-teórica-metodológica acerca de la cuestión, además de posibilitar extraer y procesar información de los métodos y técnicas empleadas.

Se utiliza, además, para dar respuesta a todos los objetivos e ir cumplimentando las fases del estudio de caso. La preparatoria con su etapa reflexiva y de elaboración del diseño. La entrada al campo, donde se realiza un estudio exploratorio, en el cual se complementa la información que se recoge a través de la observación externa a las clases de Creación Coreográfica y el análisis de los materiales especializados sobre el tema, para establecer los referentes tanto teóricos como metodológicos del estudio. Como resultante se argumentan las relaciones de la investigación con las formas de construcción de conocimientos científicos y artísticos desde su perspectiva cultural y se modelan las dimensiones de las que se derivan los indicadores a tener en cuenta para enriquecer y ajustar a través de la observación participante.

A partir de estos presupuestos se realiza el segundo momento del trabajo de campo para dar cumplimiento a la contextualización de la investigación artística en el proceso de creación de las prácticas artísticas del perfil Danza Contemporánea, en la Universidad de las Artes de Cuba. La triangulación teórica y metodológica permite desarrollar la fase analítica para dar paso a la comunicación de los resultados.

La observación externa: se utiliza para realizar la exploración en los procesos de creación y determinar los elementos de la investigación-creación que aportan conocimientos en las prácticas artísticas, y puedan tenerse en cuenta para la investigación artística en el contexto universitario en general y particularmente en el perfil Danza Contemporánea.

Los resultados de la aplicación de la técnica en el año 2012 promueven un cambio en la concepción de la autora. En la guía de observación externa (anexo 3) se evidencia la búsqueda de indicadores de investigación científica separados de la investigación artística. Es decir, se sostenía la cosmovisión de la investigación perteneciente a una disciplina científica creada para consolidar la teoría, con métodos particulares y se advierte como se traslada esta idea a la artística. Luego del análisis de los resultados, este precepto se transforma y se conforman constructos que tributan a la posterior observación participante. Se enriquece el criterio de lo que debe entenderse por investigación a partir del análisis de contenido en textos, videos y prácticas, a la que además se integra la autora desde su participación.

La observación participante en el Taller de Creación Coreográfica, así como en las clases de expresión corporal y conferencias, permite la interpretación a partir de la vivencia, de la experiencia propia, aun cuando la formación es diferente con respecto a los bailarines. Se registra la información en el diario de campo de la autora y videos.

La entrevista no estructurada: se emplea para recolectar información de los profesores de la especialidad artística danzaria, acerca de sus consideraciones sobre cómo se concibe la investigación en los procesos de creación de su perfil en la universidad.

La muestra seleccionada es intencional y diversa atendiendo a la complejidad del objeto de estudio. Comprende documentos

especializados sobre el tema, dieciséis trabajos de diploma de Danza Contemporánea de la Universidad de las Artes, utilizados para revisar los métodos más empleados. Se incluyen además, los procesos involucrados en la práctica artística realizados por parte de los profesores especialistas, estudiantes artistas y profesionales de la Danza Contemporánea y la autora de este trabajo en su rol de profesora de Psicología durante su acompañamiento al Taller (recogidos en registros visuales y diario de campo de la investigadora).

La elección de la muestra se justifica a partir de las siguientes pautas:

- los documentos especializados deben responder a los fines de esclarecer los fundamentos epistemológicos y teórico-metodológicos del estudio para avalar la investigación artística y su tratamiento en la universidad como academia.
- las tesis de culminación de estudios deberán estar registradas en la biblioteca de la Universidad de las Artes.
- los procesos de la práctica artística sean avalados como acciones de investigación por los propios participantes. Esto es muy importante, ya que se estudian los criterios epistemológicos que los sujetos consideran fundamentos del proceso de investigación artística en su contexto y en su práctica cotidiana.

La tesis aborda un tema de actualidad priorizado en los programas de investigación artística en la Universidad de las Artes. Tales tópicos son recurrentes en los espacios de debates científicos a nivel de pregrado y posgrado.

Es novedosa, porque se refiere al abordaje de la construcción del conocimiento artístico, a partir de la investigación en los procesos de

creación de las prácticas artísticas, en la universidad. Aunque los temas del conocimiento artístico, la investigación artística y la investigación-creación en el contexto universitario, han sido debatidos por diferentes autores, el presente estudio aporta la elaboración de una fundamentación epistemológica de la I.A. a partir de un enfoque dialéctico-complejo para sustentar la I.A. inmersa en sus relaciones con el sistema de investigación en el contexto universitario. En la tesis se proponen tres dimensiones que explicitan el carácter relacional de la noción, funcionan como constructos derivados del trabajo de campo y la autora los considera básicos para llevar a la práctica sus postulados.

Esto permite visibilizar al proceso creativo de las prácticas artísticas como investigación a través de procesos interdisciplinarios y transdisciplinarios, para transgredir los límites disciplinares entre investigación científica y artística. Su novedad se ratifica porque revela las relaciones que se establecen entre la investigación tanto científica como artística y los procesos de creación en las prácticas artísticas del perfil Danza Contemporánea en La Universidad de las Artes de Cuba.

En el sentido práctico tributa a la comprensión del funcionamiento de la investigación artística en los procesos de creación de la danza contemporánea en el contexto de la universidad. Estas contribuciones referidas a la danza, se presentan sin antecedentes explícitos en ninguna de las modalidades académicas en la Universidad de las Artes y pueden tener trascendencia en el perfeccionamiento de la formación de los bailarines.

El trabajo se ha estructurado en dos capítulos, el primero: “La investigación artística en el contexto universitario”. En este se fundamenta teórica y metodológicamente el presente estudio, se ubica el análisis del sistema de investigación universitaria en su perspectiva cultural y se modelan las dimensiones de la investigación artística a tener en cuenta

para asumir la configuración de la noción en el contexto de las universidades.

El segundo capítulo: “Contextualización de la investigación artística en los procesos de creación en el perfil Danza Contemporánea, de la Universidad de las Artes de Cuba”, tiene como finalidad, contextualizar los procesos de creación como formas de investigación artística y de producción de conocimientos, en la Universidad de las Artes de Cuba.

Se agregan las conclusiones, recomendaciones y anexos.

**CAPÍTULO I. LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA EN EL
CONTEXTO UNIVERSITARIO**

Capítulo I- La investigación artística en el contexto universitario

La investigación de las artes en general está cruzada por un componente poético (productivo, creativo) y otro conceptual y analítico. La investigación de las artes supone un saber sobre un hacer puntual que es la producción artística, con sus convenciones histórico-culturales, sus procedimientos técnicos y la dimensión experiencial que propone su materialidad a los sujetos productores y espectadores (llámense espacio, tiempo y energía en la danza; palabra escrita o hablada en la literatura y el teatro; plano, línea y color en la pintura; materias diversas y volúmenes en la escultura; timbre y color en la música; mezclas diversas de estas materialidades en la instalación, el performance y otras manifestaciones contemporáneas, etcétera). Es evidente que las demandas conceptuales que hace cada arte a la reflexión sobre sí dependen en mucho del material productivo que la caracteriza y del papel social que este material ha jugado en términos de las redes sociales, culturales y económicas que se han producido en torno a él en diferentes épocas históricas. (Islas, 2008: 1)

El capítulo tiene como finalidad presentar una propuesta teórica acerca de los fundamentos epistemológicos que funcionan como base para la construcción de conocimientos artísticos en las prácticas artísticas de los procesos de creación, en relación con el sistema de investigación del contexto universitario.

Este presupuesto deja clara como premisas: ontológica, que en las prácticas artísticas de los procesos de creación se puede fijar la investigación; epistémica, que produce conocimientos; y metodológica, porque hace uso de las vías que requiere su estudio y se construye en el

camino del propio proceso creativo. Sin embargo, advierte sobre la necesidad de elaborar los fundamentos epistemológicos distintivos de la investigación artística en relación con las otras maneras de investigar.

Un problema teórico que se presenta ante el presente estudio es que no existe un consenso acerca de su designación, no se ha definido como un concepto ya que no responde a una generalidad, se entiende como noción que se reconstruye en la dinámica de los procesos donde está involucrada. No obstante, sí se distinguen algunos requerimientos que se imponen para afirmar la presencia de la investigación artística.

Para entenderla en sus relaciones, formando parte del sistema de investigación en las universidades, no puede ser concebida como un saber que se ejerce de forma paralela a la investigación científica. El enfoque dialéctico y complejo asumido permite visualizar que el reconocimiento de la investigación artística en las universidades, como forma de producción y validación de conocimientos, amplía el rango de la diversidad para investigar en dicho ámbito, y no solamente hacia el interior de la esfera artística.

Al mismo tiempo que la investigación artística se diferencia de la científica, su inclusión en el sistema transgrede y es transgredida por las formas reconocidas para investigar. Lo artístico deja de ser únicamente objeto de estudio científico para aportar conocimientos, cosmovisiones, experiencias y métodos que no solo tributan al arte, sino también a las ciencias, fundamentalmente humanísticas, sociales y de la educación. En el plano metodológico se evidencia cuando se exponen los informes científicos a partir de ensayos visuales, performance, documentales, videos, así como sus fundamentaciones. A la vez pueden utilizar métodos hermenéuticos, fenomenológicos, etnográficos de la investigación cualitativa, como, por ejemplo: diarios de campo, historias de vida, análisis de contenido.

De manera que investigación científica y artística se relacionan desde lo interdisciplinar y lo transdisciplinar. Según Martín Barbero (2003), lo primero afecta el estatuto de lo disciplinario e introduce en ella un cambio epistémico-metodológico y no solamente de la información; lo segundo manipula lo que sucede en la disciplina cuando ante estas emergencias se abre, se quiebra, y se desbordan por el establecimiento de relaciones no solo entre las ciencias exactas, sociales y humanísticas, sino también entre estas y el arte, la literatura, la intuición, la experiencia común, es decir con otros saberes.

Este argumento permite entender que las relaciones no se producen desde campos cerrados, y rebate la idea de que la investigación artística conserve su pureza dentro del arte, así como que la científica la mantenga en la ciencia, por lo cual es válido tener en cuenta que la propuesta no modifica solamente los estudios sobre arte, sino también, la concepción sobre la investigación en general para las universidades.

La idea que se defiende no es que todo es todo, sino que las disciplinas² estructuradas en su forma curricular se abren, quiebran y se reestructuran por los sujetos en función de las necesidades que genera su problema de investigación. Se evidencia en las formas de hacer, en sus poéticas y discursos, en las relaciones que establecen y son expresadas en las dinámicas de sus comportamientos, en el reconocimiento de las prácticas como formas de investigación y legitimación de teorías, tecnologías, así como de procesos creativos.

Para cumplir con las expectativas de este capítulo, se elabora la justificación teórico- metodológica que avala la pertinencia de la tesis.

² Según Edgar Morin: La disciplina es una categoría organizacional en el seno del conocimiento científico; ella instituye allí la división y la especialización del trabajo y ella responde a la diversidad de los dominios que recubren las ciencias. Si bien está englobada a través de un conjunto científico más vasto, una disciplina tiende naturalmente a la autonomía, por la delimitación de sus fronteras, la lengua que ella se constituye, las técnicas que ella está conducida a elaborar o a utilizar, y eventualmente por las teorías que le son propias. (Morin; 1994: 1)

Plantarse el estudio de un objeto multidimensional como lo es la investigación artística, por su propia naturaleza y dónde aún está en discusión, cómo debe ser su relación con la academia de estudios superiores, requiere la selección de una estrategia de investigación que permita la reflexión crítica acerca de sus referentes y la interpretación a partir de sus manifestaciones, en el contexto universitario.

La elección del estudio de caso, responde a que más que un método, es una estrategia de diseño de la investigación cualitativa. Se ajusta ante el objeto de estudio designado, porque se plantea como propósito develar significados, símbolos e interpretaciones. Se trata de comprender una realidad cultural en un contexto dado para poder interpretarlo.

Se distinguen, además, los referentes epistemológicos que culturalmente se han establecido por el ser humano para relacionar la investigación científica y artística, y se proponen las dimensiones de la investigación artística como referentes que permiten configurar la noción.

Se considera que el establecimiento de un concepto acabado no es funcional y sí el acercamiento a la noción inmersa en el sistema de relaciones en que funciona. Estas se conciben en estrecha interacción e insertadas en ese entramado cultural que es el contexto universitario.

La primera dimensión está dirigida a estudiar la reconstrucción del escenario teórico metodológico de la investigación, sus diferentes enfoques y cómo coexisten en las universidades. Para ello, se constituye como eje articulador de la propuesta una tríada funcional que permita el análisis y la reflexión crítica en ese contexto. Estas son: las relaciones sujeto-objeto, espacio-tiempo y epistemología-metodología.

A partir de este presupuesto se hace necesario tener en cuenta como segunda dimensión, los encuentros y desencuentros del conocimiento artístico con la figura epistemológica clásica de la

modernidad: objeto-sujeto, según C.J. Delgado (2006), expresión de dicotomías y representaciones aún vigentes en las formas de pensar y reproducir el conocimiento. Asimismo, aborda la necesidad de enfocar la diversidad de saberes que se implican en las relaciones interdisciplinarias y transdisciplinarias que constituyen una exigencia para el desarrollo del pensamiento crítico y reflexivo, desde una epistemología de segundo orden³.

La tercera atiende al problema de la evaluación, aspecto clave y de discusión recurrente, ya que la investigación se configura en la práctica artística, inmersa en el proceso de creación, por lo que establecer indicadores prefijados no es la solución. Al respecto se reflejan las propuestas más aprobadas y se realiza una, acorde al resultado del presente estudio.

Estas tres dimensiones se desarrollan como fundamentos epistemológicos que avalan particularmente la investigación artística en los procesos de creación en el contexto universitario. A partir de esta modelación, se trata de visualizar las relaciones e interacciones en las que se configura para la construcción del conocimiento artístico, en el proceso de creación danzario en el entorno universitario cubano seleccionado.

1.1-Justificación teórico-metodológica para el estudio de la noción investigación artística en el contexto universitario

La aproximación a la noción investigación artística con una designación propia en el sistema de investigación universitario es necesaria, determinarla es complicado porque su acepción no responde a

³ Se toma en cuenta el criterio de epistemología de segundo orden de Carlos Delgado; "Para la investigación social clásica (o de primer orden), sustentada en el objetivismo, el centro del proceso de investigación es el objeto, y el sujeto debe ser objetivo en la producción de conocimiento. Para la investigación social no clásica –reflexivista compleja o de segundo orden– de inspiración hermenéutica, el sujeto es integrado en el proceso de investigación; el sistema observador forma parte de la investigación como sujeto en proceso y es reflexivo. (Sotolongo y Delgado; 2006: 63)

reglas generalizables. Se considera ineludible tener en cuenta la preocupación por el asunto, así como su discusión a nivel internacional, al considerarse imprescindible la acreditación de las carreras correspondientes a la formación profesional del artista en este contexto.

Un antecedente importante es el que refieren R. López-Cano y U. San Cristóbal (2013), al describir la aparición de uno de los primeros programas de doctorado en investigación artística en 1984, en Australia. También destacan a Canadá como país donde se ha desarrollado considerablemente la investigación-creación y agregan que en 1997 surge un programa académico en investigación artística en la Kuvataideakatemia de Helsinki, Finlandia. Ubican su proliferación en Europa a partir de la década de los noventa, principalmente con el reordenamiento del Espacio Europeo de Educación Superior: acuerdo de Bolonia (1999).

En América Latina la incorporación de la investigación artística vinculada a los programas de investigación-creación son más recientes, sin embargo, sus propuestas se reconocen y materializan cada vez más en países como Colombia, Brasil, México, Chile que buscan la acreditación de carreras artísticas y otras afines como Arquitectura, Diseño, a partir de la resignificación de los procesos creativos y sus particularidades en el contexto universitario.

En la actualidad se llevan a cabo múltiples publicaciones, eventos, programas y grupos de trabajo en torno al tema. Sin pretender trasladar las experiencias de Europa, Australia, EEUU y Latinoamérica, sí resulta de interés tomar en consideración sus aportes, para el encuadre de este estudio.

Una premisa a tener en cuenta para la configuración de esta noción es la distinción de los espacios de investigación artística en el contexto universitario. La confusión epistemológica vinculada al reconocimiento de

la diversidad de miradas desplegadas para la investigación en general y artística en particular, puede conducir a la idea de tratar de modelar la lógica de pensamiento propio de la investigación científica, en la artística. Sin embargo, abordar los procesos creativos, implica contradicciones y riesgos como el que señala el profesor chileno G. E. Cunich, en su “Reflexión sobre la relación entre la academia y la investigación artística”:

Los procesos creativos de los artistas nunca han estado ajenos a métodos y técnicas de investigación, pero éstos han sido mantenidos en la esfera misteriosa de la figura romántica de la genialidad artística. Hoy, cuando la formación en artes ha sido fuertemente absorbida por la academia, es ésta quien exige que estas metodologías salgan a la luz y se sometan al escrutinio academicista para su validación y sistematización. Esta valoración formal intenta ajustar las metodologías artísticas dentro del modelo de las ciencias sociales, tal como se hiciera antes con la imposición del método científico a las humanidades y, como pudiera esperarse, este proceso genera espacios de resistencia cuando se fuerza a las artes (y los artistas mismos) a apropiarse de un método que les es ajeno y que se ha desarrollado con la intención de abordar y comprender otros fenómenos (Cunich; 2012: 42).

De una manera muy sintética, este autor refleja el cuadro que se presenta hoy ante el declarado inconveniente para incorporar la investigación artística en las universidades, ya que cuando se investigan comportamientos humanos, relaciones sociales o representaciones simbólicas, es necesario buscar otras vías donde se evidencien experiencias, vivencias, creencias, mitos.

La contradicción se manifiesta en dos planos: el primero entre el paradigma teórico rector, dominante, con concepciones sobre qué es la investigación y cómo evaluarla, establecidas desde una epistemología mayormente de primer orden y la incorporación de estrategias que no la excluyen, pero se centran en la epistemología de segundo orden; el

segundo opera a nivel de los sujetos y gremios de profesores que reconocen el ejercicio de la investigación según su experiencia y práctica educativa, según su propia formación, que responde principalmente a la investigación asociada a una disciplina y que permite la reproducción y consolidación del conocimiento acerca de su objeto de estudio.

Como resultado de reconocer la diversidad de áreas del saber a investigar con respecto al arte en las universidades, se declara la investigación artística como una entidad propia, diferente a la científica, sin embargo, se muestra como una noción que genera polémica por ser diversificada, por adjudicarse disímiles propuestas, tanto en diferentes campos como pueden ser: la educación, la arte terapia y las prácticas artísticas como en los diferentes sujetos que la practican. Autores promotores de estas posiciones son H. Borgdorff, K. Friedman, J. Dewey, E. W. Eisner, D. A. Schön, F. Hernández, J. C. Arañó, J. F. de Laiglesia, R. Marín, R. López-Cano, M. I. Moreno, L. Barriga, L. I. Asprilla, G. E. Cunich, R. Cabrera, G. Fernández, entre otros.

Según F. Hernández en sus “Bases para un debate sobre investigación artística”, las principales preocupaciones que se han formulado por los investigadores al respecto y con las cuales se concuerda para enfocar su estudio, son:

- ¿Cómo completar la investigación sobre las artes -que realizan diferentes disciplinas consolidadas- con la investigación desde la práctica artística realizada por los propios prácticos o en colaboración con otros investigadores?
- ¿Qué aportan los recientes debates epistemológicos, éticos y metodológicos en la investigación en Ciencias Humanas y Sociales a la investigación sobre la experiencia/práctica artística?

- ¿Qué fundamentos epistemológicos y enfoques metodológicos pueden ofrecer un marco consistente y contrastado para la investigación sobre la experiencia relacionada con la práctica en la música, la danza, el arte dramático, el diseño, las artes visuales y la restauración de bienes culturales?
- ¿Qué líneas de investigación sobre el conocimiento, la práctica y la experiencia artística se abren a los futuros investigadores procedentes de los campos artísticos vinculados a los estudios superiores desde las aportaciones que desde las Ciencias Humanas y Sociales abordan la investigación sobre la experiencia vivida?
- ¿Qué repercusiones puede tener para la fundamentación de la docencia, la mejor capacidad profesional, la creación -como práctica indagadora fundamentada- y la formación de actitudes críticas en los ciudadanos la investigación sobre la experiencia de la práctica artística? (Hernández; 2006: 11).

Las principales líneas de investigación reseñadas por el autor resumen algunos de los problemas centrales para el estudio de la investigación artística, tales como, la relación de la investigación científica y artística, de la teoría y la práctica, la utilización de las metodologías propuestas por las ciencias sociales, humanísticas y culturales para estudiar las prácticas artísticas. Además, señala la búsqueda de los fundamentos epistemológicos de la investigación artística en relación con las metodologías y la experiencia, tríada esencial para la construcción del conocimiento y de donde se deriva una polémica muy variada.

Destaca también la repercusión del proceso de cambio para la docencia, a partir de la inclusión y la reflexión crítica, creativa, experiencial

de cómo, qué y para qué, se forma el profesional en las universidades. Este aspecto es vital para lograr una transformación de las relaciones de poder con respecto al conocimiento y su alcance, traspasando los simbólicos muros de la academia.

Derivadas de las líneas de investigación antes señaladas y del análisis de contenido realizado, se relacionan a continuación algunas de las miradas en que se desarrollan los debates en torno a la utilización de métodos artísticos y la investigación artística en las universidades.

La primera mirada es la referida a la investigación basada en las artes (IBA).

R. Marín (2005) ubica la investigación artística en la universidad como un paradigma metodológico, lo cual se interpreta como una manera de integrar lo artístico tratando de respetar los cánones que identifican el estatus del científico. Lo artístico sirve como vía o método para la obtención del conocimiento, puede apoyarse en un esquema de metodología científica en tanto tiene la posibilidad de partir de su lógica, pero permite referenciar experiencias y vivencias a partir de narrativas artísticas. Fundamentalmente se centra en las ciencias de la educación y aborda problemas sociológicos, psicológicos, culturales, estéticos, educativos. Destaca la amplificación de las posibilidades metodológicas clasificándolas como cuantitativas, cualitativas y artísticas.

Sobre la misma línea de pensamiento, resulta una propuesta integradora la que realiza M. A. Alfonso-Sanz. Plantea la investigación plural en la educación artística, esta consiste en: “la combinación de las diferentes metodologías en un momento histórico fuertemente marcado por el diálogo entre diferentes metodologías (Agra, 2005; Cauduro et al., 2009; Day et al., 2008; Eisner & Barone, 2006; Hernández, 2008; Holley & Coylar, 2009; Marin, 2005).” (Alonso-Sanz; 2013: 117). Según la autora,

se aprovechan sinérgicamente las nociones cuantitativas, cualitativas y artísticas.

El reconocimiento de la vía artística como metodología y su diferenciación de las cuantitativas y las cualitativas, propone definir su identidad desde y para las ciencias. Especialmente se trata de incorporar a las ciencias de la educación, un camino que favorece la alfabetización visual, el desarrollo de la creatividad y otras posibilidades de mirar el mundo, lo cual es muy valioso. Sin embargo, su aporte consiste fundamentalmente a la utilización de métodos artísticos en la investigación científica, le brinda al investigador la posibilidad de reflejar por la vía artística, los resultados que obtiene, pero la transformación de la posición del sujeto respecto al objeto a conocer depende esencialmente de la postura científica que adopte.

Particularmente F. Hernández, resume en su artículo “La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación” (2008), diversas nociones acerca de qué es la IBA, dadas por otros estudiosos del tema. En general se destaca que, en esta, se utilizan estrategias artísticas en función de la investigación educativa, y repercute en otros ámbitos como la arte terapia y las humanidades. Se diferencia respecto a la investigación artística vinculada a sus prácticas, así como a la investigación creativa relacionada con las obras de arte. En general para autores como Huss y Cwikel (2005, en Hernández, 2008), es considerada como la investigación cualitativa que utiliza las artes como un método.

Asimismo, el autor caracteriza la IBA como la que utiliza elementos artísticos y estéticos, no lingüísticos, relacionados con las artes visuales o performativas a diferencia de la utilización de elementos lingüísticos y numéricos que ha distinguido la investigación en las ciencias sociales y humanísticas. Además, destaca que busca otras maneras de mirar y representar la experiencia, que no es su fin ofrecer explicaciones

definitivas, sino diferentes perspectivas sobre un asunto donde se centra el interés del estudio. Con esto trata de desvelar aquello de lo que no se habla y se da por hecho (Hernández, 2008).

El tema de la IBA introduce una disonancia cognitiva con respecto a lo que se entiende por investigación científica, a la vez que propone la utilización de otras formas de entender la realidad y gestionar los conocimientos.

Incorpora a la investigación científica, métodos artísticos, pero se entiende que la propuesta no se reduce a un asunto metodológico, sino que trata también de acceder a la vía simbólica y de representaciones de los sujetos inmersos en un entramado cultural, a las formas de construir sus experiencias y representaciones de la realidad.

Representantes de la IBA son: T. Barone y E. Eisner (2006), Huss, E. y Cwikel, J. (2005), Hervey, L.W. (2000), R. Marín (2005). Según Fernando Hernández (2008) pueden citarse además a: Kapitan, (2003), Hervey, (2000), McNiff, (1998), Allen, (1995), Linesch, (1995), Leggo, Grauer, Irwin y Gouzouasis (2004-2006).

Como resultado del análisis de contenido y la interpretación de los datos del campo la segunda mirada es acerca de cómo definir la investigación en las artes y la clasificación a utilizar. Es una cuestión insoslayable y ampliamente discutida por los autores que abordan el tema de la investigación artística buscando explicar sus particularidades y su relación con la academia. Se pueden citar como figuras significativas en este debate a H, Borgdorff (2005), J. A. Sánchez, M. I. Moreno, R. López-Cano, U. San Cristóbal, M. L. Barriga, L. I. Asprilla, R. Cabrera, G. Fernández.

En el debate se puede ubicar, además, la tendencia a clasificar los tipos de investigación artística que pueden presentarse en el contexto universitario, es posible diferenciar entre la que se desarrolla sobre, para y

en las artes, H. Borgdorff (2005). Estas distinciones establecen una escala que ordena la investigación artística según su propósito. El referido autor señala a Christopher Frayling (1993) como un representante del que parte para el establecimiento de la distinción entre tipos de investigación en las artes: “investigación dentro del arte”, “investigación para el arte” e “investigación a través del arte”, que a su vez se ha basado en la obra de Herbert Read en 1944: “enseñar a través del arte” y “enseñar a hacer arte”.

Al respecto en esta tesis se comparte el criterio de Asprilla cuando refiere: “...esta tradicional separación entre investigación sobre las artes, para las artes y a través de las artes establece fronteras que son ficticias para la investigación que realizan los artistas y que puede relacionarse directamente con su práctica...” (Asprilla, 2015: 3).

Como ya se ha planteado se considera que la presencia del arte en los proyectos científicos no necesariamente satisface las expectativas de los artistas. Las propuestas enfocadas en los procesos de creación artística, generan criterios transformadores del estatus tradicional de la investigación; criterios que resultan presupuestos epistemológicos muy importantes para este estudio y de referencia obligada como un núcleo recursivo complejo⁴, ya que remueven las relaciones dicotómicas entre la investigación y la creación, el sujeto y el objeto, la teoría y la práctica, provocando la necesidad de contextualizarlos en la praxis.

Tal afirmación se evidencia en los criterios que a continuación se brindan respecto a la configuración de la noción investigación artística y que se constituyen en la tercera mirada: L. I. Asprilla, M. L. Barriga elaboran sus argumentos centrados en el valor creativo de la

⁴ “Un proceso recursivo es aquel cuyos productos son necesarios para 'la propia producción del proceso. Es una dinámica autoprodutiva y auto-organizacional.” (Morin, Roger y Domingo; 2002: 30) “...Es un proceso en el que los efectos o productos al mismo tiempo son causantes y productores del proceso mismo, y en el que los estados finales son necesarios para la generación de los estados iniciales...” (Morin, Roger y Domingo; 2002: 31)

investigación artística. En tal dirección la primera autora destaca que "... el núcleo del problema radica en las formas en que se relacionan creación e investigación." (Asprilla, 2015: 2), mientras la segunda le concede gran importancia a la creatividad en el plano educativo, privilegiando al sujeto creador en relación con el objeto que crea. Resulta un criterio esclarecedor cuando señala:

En cuanto a metodologías de investigación nos referimos, en la contemporaneidad, el educador artístico-artista-investigador universitario que emprende la creación de su obra, tiene todo un abanico de opciones metodológicas a su disposición. Bien puede utilizar su propio método único y personal; o tomar uno o más de los tradicionales y no tradicionales; o diseñar todo un coctel metodológico (mezclando unos y otros) según necesidad, y pertinencia. En una palabra, puede ser multi-metódico y ecléctico, si es el caso. La improvisación continúa siendo un método vigente en la creación, de aplicación en todas las disciplinas artísticas, y donde la intuición juega el rol más importante. También conocimos que la práctica artística puede conducir a la investigación, y viceversa. (Barriga, 2011: 324)

M.L. Barriga centra el debate en el sujeto creativo que puede elegir procedimientos investigativos en un escenario de pluralidad metodológica, concibe la implicación de la improvisación, la intuición y la práctica artística como particularidades de la investigación artística. Destaca además la idea del científico y el artista trabajando en comunidad en la solución creativa e innovadora de problemas académicos educativos, científicos, tecnológicos. Aclara que en cualquier caso, deberá existir un fundamento teórico investigativo como requisito exigido por la academia y refuerza el presupuesto epistémico de que el educador-artista-investigador puede ser sujeto y objeto de la obra.

Desde esta misma perspectiva, en la propuesta de R. López-Cano y U. San Cristóbal (2013) se expresa una búsqueda de interdisciplinariedad metodológica para la realización de la investigación artística. Estos autores se centran en lo que acontece en los procesos creativos de las prácticas artísticas en la música. En su estudio señalan una amplia gama de posibilidades para la investigación artística, por ello incluyen acciones propias de esta especialidad y otras concretadas desde las metodologías propias de la investigación cuantitativa y cualitativa. Profundizan en la investigación artística que parte de estudios (etno)musicológicos, el análisis de documentos, la experimentación, la observación externa y participante, los grupos focales o de discusión, las estrategias autoetnográficas, los conciertos-debate, las dramatizaciones y performance art, los medios audiovisuales en interacción con performance en vivo, la reconstrucción de prácticas históricas de interpretación, la crítica, la investigación sobre procesos artísticos, el *making of*, la intervención, recomposición, improvisación, importación y creación de nuevos recursos interpretativos, entre otras.

Las diferentes miradas realizadas por los autores y analizadas previamente, constituyen un referente teórico para la elaboración de una propuesta del asunto que se aborda. Aun cuando son múltiples las propuestas respecto al tema, se considera que para poder establecer estos requisitos se requiere de posicionarse acerca de cómo se producen los conocimientos en esta área del saber y para ello es necesario esclarecer, qué se toma como base para entender la investigación artística.

Se ocupa como un referente significativo en el área y para este trabajo la propuesta de H. Borgdorff con respecto a la noción de investigación artística. Se considera que resulta de gran interés para ubicar sus diferenciaciones, encuentros y desencuentros, así como las relaciones con las otras formas de investigar.

La práctica artística puede ser calificada como investigación cuando su propósito es ampliar nuestro conocimiento y entendimiento a través de una investigación original. Empieza con preguntas que son pertinentes para el contexto de la investigación y el mundo del arte, y emplea métodos que son apropiados para el futuro estudio. El proceso y los resultados de la investigación están apropiadamente documentados y son difundidos entre la comunidad investigadora y el público más amplio (...) se refiere a la investigación que no asume la separación de sujeto y objeto, y no contempla ninguna distancia entre el investigador y la práctica artística, ya que ésta es, en sí, un componente esencial tanto del proceso de investigación como de los resultados de la investigación. (Borgdorff, 2005: 15, 6)

Primero, se esclarece que no necesariamente toda práctica artística es una investigación, por lo cual es necesario pautar cuando lo es –lo ontológico–. Segundo, asume el criterio de producción del conocimiento por un sujeto que no se separa del objeto, ni de la práctica artística –cuestión epistémica– e impone como requisito que haya un resultado original, a lo cual se le puede agregar que tenga una producción artística que sea posible validar, en tanto proceso y resultado en este ámbito. Tercero, al decir métodos adecuados, –lo metodológico– abre la posibilidad de que el autor seleccione sus procedimientos en correspondencia con el conocimiento a producir durante la investigación, o conciba aquellos que le funcionan en verdad. Cuarto, resalta la necesidad de documentar el estudio y de socializar los resultados, entendidos por la autora de la tesis, como contextualizados para un fin, para ser validados en el ámbito universitario en cuestión.

La reflexión no es conclusiva, sin embargo, nos ubica frente a uno de los asuntos claves para el establecimiento de la investigación artística y es el referido a ¿qué se entiende aquí por investigación?, ¿cómo se inserta en las universidades y cuándo se puede reconocer su presencia

en las prácticas artísticas?, ¿cómo se producen los conocimientos respecto a la obra, el proceso y el contexto?, ¿cómo evaluar la investigación?

De modo que se entiende que **las relaciones entre investigación, conocimiento y evaluación** es una triada que se constituyen en fundamentos epistemológicos y permiten configurar los procesos de investigación artística en su contexto, así se torna guía heurística para la propuesta que se realiza en este estudio a partir de la modelación de sus tres dimensiones en el espacio universitario.

Para enfrentar un estudio ante un objeto multidimensional como lo es la investigación artística por su propia naturaleza, sobre el cual se discute cómo debe ser su relación con la academia de estudios superiores, se impone la selección de una estrategia de investigación que permita la reflexión crítica acerca de sus referentes y la interpretación a partir de sus manifestaciones, en el contexto universitario.

La elección del estudio de caso, responde a que más que un método, es una estrategia de diseño de la investigación cualitativa (Trigo; Gil; Pozos; 2013). Se ajusta ante el objeto de estudio designado, porque se plantea como propósito develar significados, símbolos e interpretaciones. Se trata de comprender una realidad cultural en un contexto dado para poder interpretarlo.

Es una metodología flexible, holística en sí misma y permite una reflexión en y desde la práctica, por ello exige necesariamente de la participación del investigador. L. Álvarez y G. Barreto en su libro “El arte de investigar el arte”, describen entre sus características más relevantes que “...lleva a cabo un proceso heurístico, que permite una interpretación nueva, o más rica, que puede incorporar otros conocimientos, comprobar los existentes, o rechazarlos. En general, conduce a encontrar nuevos significados” (2010: 414). En los estudios de caso, se integra la

concepción epistemológica del investigador, por lo cual debe quedar clara su perspectiva, con el diálogo que se da en las acciones de campo.

Las mencionadas características posibilitan ir configurando un corpus teórico sobre la práctica que se estudia, a partir de la información obtenida. El estudio de caso se desarrolla entendiendo el objeto de estudio inmerso en un sistema de relaciones propio de un contexto histórico-cultural, lo cual se ajusta a la cosmovisión dialéctica compleja declarada en el presente trabajo.

Es necesario designar el caso. Según Ragin hay cuatro formas de definirlo:

...el caso puede ser encontrado o construido por la persona investigadora como una forma de organización que emerge de la investigación misma; el caso puede ser un objeto, definido por fronteras preexistentes tales como una escuela, un aula o un programa; el caso puede ser derivado de los constructos teóricos, las ideas y los conceptos que emergen del estudio de instancias o acontecimientos similares, y el caso puede ser una convención, predefinido por acuerdos y consensos sociales que señalan su importancia. (Ragin en Grupo, L; 1992: 7)

La designación del caso a estudiar: los criterios epistemológicos considerados por los artistas, fundamentos de la investigación artística en los procesos de creación; responde a la idea de la obtención de constructos teóricos que emergen a partir de la relación de la investigación que se realiza y los procesos de creación que se producen en las prácticas artísticas.

Se justifica porque la inclusión de la investigación artística en la universidad exige la elaboración de presupuestos para fundamentarla y evaluarla con vistas a su acreditación. Además, porque es una noción en construcción, lo que evidencia la necesidad del abordaje teórico y epistemológico para la realización de una determinada propuesta.

La presentación de esta investigación responde a una estructura predeterminada para la ejecución del ejercicio académico de doctorado, donde el informe se organiza atendiendo al cumplimiento de los objetivos para dar una secuencia comprensible. Sin embargo, es necesario aclarar que tanto la teoría como la práctica se fueron configurando hasta este momento a partir de la experiencia en la praxis. No se trata de una teoría *a priori*, para probar en un caso, en la práctica *a posteriori*, en realidad no es así como se entiende la investigación cualitativa, no responde a la lógica de un experimento donde se espera comprobar algo. Ambas, teoría y práctica se han configurado ante los problemas que han surgido durante la investigación.

La teorización es entendida como proceso de construcción de conocimientos a partir de los participantes del proceso, incluida la investigadora, es una exigencia de la metodología del estudio de caso. De manera que se fue elaborando conjuntamente con la entrada al campo, entendido este como “(...) lo desconocido, lo que suele escapar a las previsiones hechas desde el despacho del investigador (...) contexto físico y social en el que tienen lugar los fenómenos objeto de investigación, está a menudo por definir y desborda los límites de lo previsto por el investigador” (Rodríguez; Gil; García, 2004: 103).

En el segundo capítulo se describe este momento y se evidencia el presupuesto de partida de la autora en los postulados de la guía de observación externa y se expone como su posición respecto a la investigación científica y artística fue transformándose. Otras acciones que apoyaron estos cambios fueron el análisis de contenido de la documentación teórica sobre el asunto, la participación en conferencias y eventos sobre el tema, las clases impartidas como profesora de Metodología de la Investigación y Psicología en su relación con la investigación propia de las prácticas danzarias. Estas pesquisas permitieron realizar un estudio exploratorio, el cual propició las

condiciones para la participación de la autora y el reajuste de sus supuestos de partida acerca del asunto. También posibilitó el cuestionamiento de la teoría, para ir modelando las dimensiones que se fundamentan como referentes epistemológicos de la investigación artística en el contexto universitario, reflejadas en el primer capítulo y entendida como objeto de estudio que es concretado a partir de su contextualización en la carrera de Arte Danzario, perfil Danza Contemporánea en la Universidad de las Artes de Cuba

La interpretación responde a un proceso heurístico a partir de: un marco teórico metodológico flexible y reajutable, la confrontación con las teorías existentes sobre el tema, la existencia de paradigmas de pensamiento holístico, dialectico, complejo y poscolonial (Guadarrama, 2007), que permitieron abordar la exigencia de la interdisciplinariedad y transdisciplinariedad en las universidades, los encuentros y desencuentros a partir de las clases de metodología de la investigación y la que realizan los propios artistas, la contradicción entre lo que quieren expresar en sus trabajos de diploma a partir de sus prácticas y los reajustes que muchas veces tienen que hacer para emplantillar en un modelo predeterminado lo que crean, la necesidad de incluir la investigación artística en el sistema de investigación de las universidades a través de la construcción de sus propios referentes epistemológicos, la vigencia del tratamiento del tema a nivel nacional e internacional.

Según Janesick (1994 en Rodríguez; Gil; García, 2004) la planificación flexible en la investigación cualitativa, especialmente en el estudio de caso, requiere que el investigador tenga en cuenta su carácter holístico y complejo, que se centra en las relaciones y no necesariamente en las predicciones, exige la participación y reflexión crítica del investigador en el contexto que investiga y supone que desarrolle un modelo de lo que acontece en el escenario social, cultural. Además,

implica que el mismo sea agudo para observar y realizar entrevistas y requiere del análisis conjunto de los datos.

El trabajo de campo se caracteriza por la recogida y el procesamiento de los datos; para llevar a cabo la tarea son empleados diversos métodos y procedimientos. En el caso que nos ocupa se utiliza la observación externa (estructurada) en la fase exploratoria y el análisis de contenido tanto de textos especializados como de los trabajos de diploma de los estudiantes para esclarecer la postura de la investigadora durante toda la investigación. La observación participante (no estructurada), en el rol de estudiante tanto en clases de expresión corporal, conferencias y talleres, así como en los Talleres de Creación Coreográfica, en el rol de profesora de Psicología. Se realizaron entrevistas no estructuradas a los profesores especialistas participantes.

Para recolectar y procesar la información teórica y práctica se utiliza tanto la triangulación de fuente de datos, como la metodológica. Su elección como procedimiento se corresponde con la condición multidimensional del objeto de estudio o caso estudiado (investigación artística en el contexto universitario). El empleo de diversos métodos es importante para fortalecer y ampliar los resultados de la investigación interpretados en el contexto de la praxis.

Fases del estudio de caso:

En el trabajo de campo se realiza la fase exploratoria donde se tienen en cuenta tres aspectos fundamentales: el análisis de contenido de las referencias bibliográficas sobre el tema y los dieciséis trabajos de diploma tomados como muestra, así como los resultados de la observación externa realizada en un primer momento a las clases del Taller de Creación Coreográfica. Sobre esta base y la experiencia de la autora como profesora de las asignaturas Metodología de la Investigación y Psicología y su intercambio con los estudiantes artistas de la danza,

tutora de trabajos de diploma y tesis de maestría y en el rol de estudiante de cursos de expresión corporal, así como teóricos particularmente de la danza contemporánea, fueron elaborados los primeros criterios para seleccionar el material y generar las consideraciones sobre la investigación artística y su relación con la investigación científica.

Para la realización de la modelación de las dimensiones se tuvo en cuenta el referente dialéctico complejo y especialmente la interdisciplinariedad y transdisciplinariedad. Por lo cual la idea no fue cerrar la noción a una disciplina, sino que, sin perder de vista sus particularidades se debía abrir a un espectro más amplio. Es decir, estudiarla en sus relaciones: donde primero se incluye a un nivel teórico el cómo se configura la noción y segundo como lo hacen en sus prácticas artísticas un grupo de artistas que estudian en la universidad. Para ello los constructos teóricos que se generaron en la praxis y que conforman la teoría de esta tesis, debían partir de referentes epistemológicos contruidos en esas relaciones.

La segunda fase tiene que ver con el trabajo de campo, en tanto participación como profesora de Psicología, en los Talleres de Creación Coreográfica del perfil danza contemporánea de la Universidad de las Artes de Cuba. Las técnicas utilizadas son la observación participante, las entrevistas a especialistas y el diario de campo de la autora.

Como se ha expresado la triangulación teórica y metodológica permite el análisis de los resultados que fue devuelto a los participantes. Los resultados se han socializado en eventos y artículos científicos, así como en la reconstrucción de las propuestas docentes en las asignaturas de Psicología y Metodología de la Investigación.

1.2-Perspectiva cultural de la investigación en el contexto universitario

Estudiar la construcción del conocimiento en esferas tan diversas como son la investigación científica y la artística en la universidad, puede sugerir la idea de realizar el análisis fundamentalmente desde una arista cognoscitiva. Sin embargo, examinar el proceso investigativo en cualquiera de sus manifestaciones exige situarlo en su perspectiva cultural.

El asunto gnoseológico se revela a partir de esta perspectiva, la cual permite ampliar las posibilidades de revisitarlo desde una mirada amplificadora de sus potencialidades. La distinción humana, dada particularmente por la condición permanente de hombres y mujeres, para significar su relación consigo mismos, con los otros, el mundo y la naturaleza a través de símbolos que median la concepción de una determinada forma de investigar. La mediación simbólica le proporcionan al ser humano la posibilidad de producir sentidos y significados que se tornan conocimientos, valores, formas de hacer pertinentes para una comunidad, un grupo humano, en un contexto dado. La concepción de los procesos de investigación responde a su configuración en una trama cultural compleja.

Cada acción humana desarrollada deja una huella histórico-cultural, no solamente a nivel de transformación de objetos o de carácter físico, sino también en el plano subjetivo de reproducción de la herencia cultural. Este proceso incluye la circularidad inevitable de la producción del conocimiento y las formas de obtenerlo, así como las de reconocerlo y transmitirlo, a través de la investigación como expresión de la cosmovisión de un grupo humano.

La demarcada zona de la ciencia y el arte, su límite conmensurable, y en cierta medida opuesto por la fragmentación que se

genera entre estas a partir de la ciencia moderna, se expresa en diferentes momentos de la herencia cultural humana; así como, la cosmovisión integradora ha formado parte de este juego recursivo epistémico, en la historia del conocimiento occidental. En tal sentido M. Martínez, en su artículo “La excelencia en la docencia universitaria de hoy”, hace un llamado de atención importante a tener en cuenta por parte de las universidades. Se refiere, tanto a las posturas epistémicas radicales extremas que se centran en la necesidad de conocer la realidad externa u objetiva, como a aquellas que ponen en el centro al hombre y su necesidad de conocer, las cuales pueden resultar muy peligrosas. Realizar este análisis, según el autor, precisa de un conocimiento de la historia donde se evidencia la repetición de estas posiciones.

Comprender la perspectiva histórica cultural de la investigación, implica concebirla como un sistema complejo que se organiza, desorganiza, reorganiza, configura, genera emergencias, ausencias y cuyo desarrollo está sujeto a una circularidad que retractúa sobre ella. Requiere además contextualizar el proceso a través de sus particularidades.

A pesar de ser reconocido hoy un giro epistemológico en el análisis de la investigación, así como en el tratamiento de las relaciones ciencia-arte; la matriz epistémica⁵ de la ciencia moderna puede seguir presentándose como esencia cognitiva dominante.

Si bien el cambio se refleja en la diversificación y flexibilización de las concepciones epistémicas y metodológicas para investigar, en la

⁵ Se refiere a la noción de Martínez Miguélez: “La matriz epistémica es, el trasfondo existencial y vivencial, el mundo de vida y la fuente que origina y rige el modo general de conocer, propio de un determinado periodo histórico-cultural y ubicado también dentro de una geografía específica, y, en su esencia, consiste en el modo propio y peculiar, que tiene un grupo humano, de asignar significados a las cosas y a los eventos, es decir, en su capacidad y forma de simbolizar la realidad. En el fondo, ésta es la habilidad específica del homo sapiens, que, en la dialéctica y proceso histórico-social de cada grupo étnico, civilización o cultura, ha ido generando o estructurando su matriz epistémica.” (Martínez; 2007: 3)

declarada posición que asume el sujeto con respecto al abordaje de los objetos de estudio y sus interacciones, en la transformación del enfoque acerca de la teoría y la práctica, el cuerpo y la mente, aun no es suficiente. La aproximación a estas propuestas requiere sobre todo de la transformación del pensamiento de los sujetos. Este se ha preparado a partir de las estructuras creadas en la ciencia moderna como formas de representación del conocimiento y la investigación. De esta forma se asumen, se reproducen en un plano de conocimiento teórico, incluso metodológico, pero no necesariamente se produce el cuestionamiento de las formas en que funcionan y se relacionan, el cómo lo hacen en un contexto dado desde una postura reflexiva.

La relación de la investigación científica con la artística y su reconocimiento académico, responde en gran medida, a un posicionamiento epistémico en correspondencia con la cosmovisión que del asunto tienen los que participan en el proceso de cambio. A partir de esta representación se regulan qué saberes y cómo, se deben producir en las universidades. La selección se reformula desde la concepción que del conocimiento y su función se proyecte en las comunidades académicas universitarias.

Tal es el caso cuando se busca integrar la metodología científica con el hecho artístico, como forma estética de creación y presentación de los resultados. Un ejemplo puede ser la idea de R. Marín (2005, 2012), en la cual se enriquece una propuesta metodológica científica desde una perspectiva hipotético-deductiva, defendida a partir de un fundamento estético-artístico, resultando un respaldo artístico-creativo a la investigación. En esta postura la lógica de pensamiento se traza desde la hipótesis que sirve de motivo o pauta para la justificación científica y la creación artística. Sobre esa base el autor declara la investigación artística como una opción metodológica de la educación artística -y más concretamente de la investigación educativa-, destaca además, la

presencia de diversas narrativas como formas de expresar y comunicar las vivencias y pueden ser a través de imágenes visuales, obras musicales, textos literarios y coreografías entre los resultados y conclusiones de la investigación.

Desde otro contexto, contrasta con la anterior reseña, la señalada por M. L. Barriga (2011: 319), quien caracteriza la investigación artística en el ámbito universitario, como “experimentación del sujeto creativo (...) con una aproximación personal al conocimiento (...) de hecho una idea o experiencia sobre el objeto creado”. La referida autora retoma los estudios de R. Fajardo, quien realiza un análisis del tratamiento de la investigación en el área de las artes en el contexto académico universitario en América Latina. Plantea que el hecho artístico se aborda como un hecho cognitivo, lo cual lo convierte en punto de mira en el ambiente académico universitario (Fajardo (s/f) en Barriga, 2011). Ante esta cuestión concluye:

Debemos entender entonces, que la investigación en este contexto se propone como una estructura que debe implicar el acto de la creación, pero que tiene como finalidad académica un abordaje analítico y teórico de ese proceso. ¿Qué es lo que hace el que realiza una investigación en arte? ¿Qué es lo que hace el que realiza una investigación sobre arte? ¿Dónde radica la diferencia entre ambas realizaciones, si es que la hay? (Fajardo (s/f) en Barriga, 2011: 320)

Como se evidencia, se mantiene la polémica de cómo fundamentar una investigación artística en el ámbito académico universitario. El autor expone diversas propuestas desde las perspectivas de investigadores brasileños: A. T. Fabris (1998), M. Zielinsky (1997), S. Zamboni, (1998) y A. Barros (1993), retomados en el citado texto. Los planteamientos convocan a un espectro amplio que va desde considerar la apreciación científica del hecho artístico, hasta desvincular la investigación artística del aspecto metodológico.

Un análisis necesario con otro enfoque sobre la forma de asumir las relaciones entre investigación científica y artística, resulta la mirada antropológica de A. Colombres (2011), quien lo centra en el sujeto y en sus formas de pensar como vías de obtención del conocimiento, al realizar una reflexión crítica sobre las concepciones que reflejan el pensamiento simbólico y analítico en oposición; en cambio plantea la complementariedad entre ambos, por ser miradas diferentes para abordar la realidad.

En la lógica del pensamiento moderno, ciencia y arte se relacionan desde lugares disciplinados, bien diferenciados, en los cuales “pensamiento analítico y simbólico” al decir de Colombres, se reproducen como sistemas de conocimientos paralelos en los que sitúan fundamentalmente a la ciencia como productora de las teorías, y al arte de las prácticas. La consideración de verse como complementarios nos aproxima a la necesaria problemática de la relación entre investigación científica y artística.

La diversidad de las referencias descritas ofrece la oportunidad de reflexionar acerca de la relación, entendida en su perspectiva cultural, ya que revela la complejidad del asunto directamente conectado con la preparación del pensamiento para investigar y las necesidades de investigación que se presentan en un contexto dado. Los planes de estudio se actualizan, las concepciones de investigación se socializan, sin embargo, el cambio de mentalidad supone una transformación del pensamiento, que no acontece por decreto; responde a un sistema cultural en el cual se expresa la cosmovisión de un grupo humano, sus reglas, creencias, costumbres, conocimientos, prácticas, que funcionan a partir de sus representaciones y sus formaciones.

La educación del pensamiento fragmentado en cuanto a la investigación en ambas áreas del saber, son estimuladas por determinadas maneras de hacer y de producir el conocimiento

estructurado a partir de un consenso, avalado por un gremio profesional. Por lo cual la cuestión alude tanto a las formas organizativas para alcanzar el conocimiento, a las que tienen que ver con su reproducción, como al sujeto agente de cambio que funciona en una práctica y se relaciona con la teoría desde ese lugar.

Varios son los autores que brindan argumentos que pueden contribuir a examinar la relación teoría-práctica en sus diferentes aristas y su repercusión en la concepción del conocimiento. Desde sus planteamientos acerca de la epistemología de segundo orden, Sotolongo y Delgado (2006), nos advierten sobre la ruptura de la racionalidad subjetiva moderna en razón teórica y razón práctica y la necesidad de reflexionar y repensar la investigación, para girar hacia la búsqueda de las relaciones desde una postura epistémica compleja y cognitiva de segundo orden.

Se retoma además, a H. Borgdorff, quien brinda una intervención oportuna respecto a la relación teoría-práctica y particulariza en el enfoque de la investigación en las artes cuando señala:

La Teoría de la Acción, la Fenomenología y la Filosofía de la Ciencia nos han enseñado que cada práctica, cada acción humana, está impregnada de teoría. En este aspecto, no existe la práctica ingenua. Todas las prácticas encarnan conceptos, teorías y entendimientos. Las prácticas artísticas lo hacen también en un sentido literal, - no existen prácticas y no hay materiales en las artes que no están saturados con experiencias, historias, o creencias. No es un material desconocido, y esa es una razón por la cual el arte es siempre reflexivo. No hay "ley natural" del arte; su naturaleza es una segunda naturaleza, preformado por la historia, la cultura, y la teoría. Esto desmiente esa visión modernista en las artes que ha defendido la purificación del medio. (Borgdorff; 2012: 21)

A partir de las consideraciones de estos autores se puede distinguir que el enfoque dialéctico-complejo es una forma de expresión cultural humana, es un recurso imprescindible para crear el espacio que permita visibilizar el conocimiento teórico generado en las prácticas artísticas. Reconocerlo en el contexto académico, representa aceptar la teoría como parte de un sistema abierto de producción de conocimientos teórico-prácticos, que incluye redes o tejidos de saberes, experiencias, dinámicas de relaciones y sus propios procesos de investigación.

Considerar el sistema abierto de investigación significa tener en cuenta también que la práctica investigativa *in situ*, es mucho más rica que el método y las metodologías cuando se separan de las mismas, y que también deben reflejar una práctica. La práctica artística es generadora de saberes cotidianos, sociales, estéticos, axiológicos y nos reintegra la oportunidad de registrar estos procesos e incluirlos desde lo endógeno, lo contextual, lo cultural.

Como se ha señalado, no se trata de que las investigaciones científicas y artísticas pierdan sus identidades, pero sí de provocar la reflexión interdisciplinaria y transdisciplinaria. Admitir la circularidad de conocimientos, experiencias y saberes amplía la visión de la investigación, desdibuja su ubicación preferencial desde la ciencia, relativiza la idea de esta a partir de su movimiento, de su dinámica, y provoca la demanda a la apertura, a considerar otras relaciones que pueden estar transitando por lo disciplinar, pero también, por lo multidisciplinar, interdisciplinar y transdisciplinar.

De manera que, situar la investigación en su perspectiva cultural permite comprender que la idea acerca de este constructo es resultado de una matriz epistémica susceptible a ser modificada. Urge la necesidad de reubicar la experiencia y la subjetividad como fuente de conocimientos propiciada por los sujetos participantes que los producen. Pero también,

la de formar a los sujetos en función de pensar reflexivamente las formas o vías de producirlos.

Caracteriza al giro epistémico, con respecto a la concepción de la investigación, la diversidad de propuestas para construir conocimientos que pueden tributar tanto a la ciencia como al arte, afectar disciplinas artísticas pero también científicas. Se destacan disímiles vías para buscar las relaciones entre ambas áreas del saber, sin embargo, se considera que desde sus parcelas la búsqueda será infructuosa porque la introducción de la investigación artística al sistema, modifica los estatutos preestablecidos para la investigación, por ello se enriquecen los presupuestos tanto para la investigación artística como para la científica.

En una primera aproximación por parte de la autora, se concibe la investigación como un proceso cultural, heurístico, circulante, autopoietico⁶, de aprehensión y producción de conocimientos.

Una exigencia indispensable es que la investigación se centre en el conocimiento del conocimiento⁷ como forma cultural de aprendizaje, así como que se reconstruya desde la inclusión de la experiencia, con una configuración compleja, reflexiva, autorreferencial⁸, contextualizada en la red de saberes que la implica.

⁶Término que introduce para los sistemas sociales Niklas Luhmann, considerándolo un presupuesto epistémico para los sistemas abiertos y se refiere a la capacidad que tienen los mismos para reproducirse.

⁷ Epistemología de segundo orden.

⁸“La idea de autorreferencia es una idea clave, pero no cerrada. Tiene una necesidad fundamental de exorreferencia (...) El ser-sujeto es todo-uno. Se computa a sí mismo no sólo en el detalle, sino también en tanto que ser uno. Si se computa de este modo, se convierte de alguna manera en objeto de sí mismo. Si se «conoce» a sí mismo, se conoce, además, objetivamente. «No se puede obtener ningún conocimiento del sujeto sobre sí mismo por autorreferencia solamente» (Loiker, 1977, página 15). Llegamos, pues, a la paradoja de un sujeto que por ser sujeto verdaderamente, debe ser también su propio objeto.” (Morin, 2002: 209)

1.3-Dimensiones de la investigación artística en el escenario investigativo de la universidad

Tener presente la ya señalada perspectiva cultural de la investigación y la pluralidad metodológica científica reconocida, exige reflexionar acerca de la inclusión de la investigación artística en relación con el sistema investigativo al que se pueden enfrentar los profesionales en el contexto universitario. Ante tal requerimiento, un problema que puede presentarse es que su definición es todavía un punto de discusión por parte de los especialistas; el centro de la cuestión ha girado alrededor de sus características, contribuciones, acercamientos y diferencias con otras formas de investigar en el *campus*.

La investigación artística es un fenómeno complejo y diverso, porque produce un conocimiento experiencial donde teoría y práctica, sujeto y objeto se integran, recorre un camino diferente a la investigación científica, aun cuando la pueda incluir, respondiendo a las necesidades del investigador y el perfil artístico de que se trate. También puede ser utilizada en investigaciones científicas fundamentalmente educacionales y culturales, basándose tanto en sus metodologías como en sus prácticas. Obtener una definición es complejo, porque la investigación artística no se define anticipadamente, acontece *in situ*, se conforma a partir de las intencionalidades de los ejecutantes, sus poéticas, estéticas y en función de un contexto.

Ante estas consideraciones se modelan tres dimensiones que permiten configurar la noción:

- Escenario de pluralidad teórico-metodológica, acerca de la investigación en la universidad.
- El conocimiento artístico en el contexto universitario.
- La evaluación de la investigación artística en la universidad.

La elección de las mismas busca ubicar la noción a partir de la consideración de un sujeto que no conforma un conocimiento generalizable con su investigación, sino que en un proceso dialógico y de reflexividad incluye lo epistémico y lo metodológico como parte de la construcción del conocimiento artístico y de su trayectoria creativa; por lo cual se entiende que la noción se configura por cada sujeto o grupo, en relación con los otros participantes del proceso, tales como: estudiantes, profesores, tutores, artistas, investigadores y autoridades académicas, cuando al manifestarse en un contexto universitario dado, son regulados de acuerdo a las concepciones que se aprueban para la investigación. Esta observación es muy importante para referir tanto su concepción como su evaluación.

La modelación responde a la necesidad de referenciar las bases de conocimiento y el complejo entramado de saberes, en el que funciona la configuración de la investigación artística en la referida institución académica. Esta construcción es realizada para este estudio, donde se asume que la conformación de la noción acontece desde diferentes niveles de realidades reflejadas en las relaciones que se dan a partir de sus dimensiones. Finalmente se brindan las consideraciones que como resultado de la reflexión resulta un acercamiento teórico de los fundamentos epistemológicos articuladores de la investigación artística, para ser contextualizadas en el perfil Danza Contemporánea en la Universidad de las Artes de Cuba.

1.3.1- Escenario de pluralidad teórico-metodológica, acerca de la investigación en la universidad

Comprender la apertura de la investigación como sistema cultural dinámico y abierto permite la reconstrucción del escenario de la investigación como un todo, como un entramado en el que se expresan

diversas posturas, entre las que se encuentra la investigación artística. Modelar teóricamente el escenario resulta una herramienta necesaria para el investigador que debe trascender el plano metodológico, y dejar claro que investigar es más que saber sobre un objeto de estudio, o una metodología concreta, sino que involucra otros saberes.

La propuesta es que se realice la reconstrucción del escenario a partir de la presencia de paradigmas (Kuhn, 1997), en el contexto universitario y de las formas de acceder al conocimiento según la investigación, desde las relaciones que se establecen entre el tiempo y el espacio/ la epistemología y la metodología/ el sujeto y el objeto. La elección es intencional y se corresponde con su aparición emergente en el propio proceso heurístico de la docencia y la investigación en el que la autora las ha estudiado.

Al tratar de explicar los paradigmas de la investigación en el contexto universitario, la primera intención es darles un orden de aparición con la perspectiva del tiempo y el espacio lineal, sin embargo, no es posible encontrar la lógica de su surgimiento a manera de desprendimiento de uno en otro. Por tanto, aparece la necesidad de establecer relaciones y conexiones para concebirlos, esto hace necesario tomar conciencia de la comprensión del análisis desde la dimensión espacio temporal relacional y en ese contexto visitar a partir de la triangulación teórica, las relaciones que se configuran para la epistemología-metodología y el sujeto-objeto por parte de los investigadores.

La contextualización del escenario de la investigación desde esta perspectiva no lineal conduce a pensar que conviven tanto el paradigma cuantitativo de carácter hipotético deductivo, como los alternativos cualitativos: de carácter fenomenológico, hermenéutico, interacción social, investigación acción. Otras propuestas buscan superar los

reduccionismos epistemológicos, como pueden ser el dialéctico, holista, de la complejidad y el poscolonial (Guadarrama, 2007).

Por otra parte, se incluyen los estudios del arte. Unas veces son asumidos con una perspectiva humanística, social, cultural; también a partir de los perfiles teóricos de las artes y otras, desde los propios procesos de las prácticas artísticas, más o menos reconocidas “oficialmente” en los predios académicos, según el contexto, pero siempre por los artistas.

A pesar de la representación de la pluralidad de la investigación, la base epistemológica que mayormente se erige como trasfondo cultural y que se resignifica desde las formas de enseñar y aprender, es la investigación hipotética-deductiva. Hoy es motivo de profundas reflexiones, es criticada fuertemente por su linealidad, por la relación causal que establece y por su asepsia para llevar a cabo la investigación; pero es validada a través de la concepción que se asume sobre la teoría y la práctica, la distancia de la relación entre el sujeto y el objeto cuando se exige el aprendizaje del conocimiento ya establecido, e induce al pensamiento a transitar por la idea del tiempo lineal, así como por la generalización de los espacios de saber⁹.

Tal relación se refleja, además, en la fortaleza que todavía conserva la concepción disciplinar donde la investigación se corresponde con las exigencias de un objeto de estudio bien delimitado y la intención de interdisciplinarla se produce muchas veces sin quebrar las disciplinas, sin ejercer procesos de diálogos transgresores, sin que los sujetos tengan conciencia de cómo se involucran con su experiencia en la construcción del conocimiento.

Aún se impone la idea del éxito cuando se reproduce el conocimiento consolidado en la teoría, sin riesgos, sin incertidumbres, sin

⁹ Epistemología de primer orden.

emergencias. Como consecuencia, esta cosmovisión sobre la investigación se expresa en los procedimientos para evaluar y validar los aprendizajes. Rebasarla es complicado y está relacionado con las formas de pensar de los sujetos que participan de su reproducción, porque es asumida desde la formación de los profesionales que lo abordan. Responde a la tradición de la enseñanza, a la estructuración de pensamiento establecido a partir de un resultado de conocimientos científicos reflejado en las disciplinas que empoderan a sus profesores y que han validado su lugar en la profesión, desde el dominio que tienen sobre el conocimiento.

Cuando la representación del rol del maestro que tiene el profesor, es la de un reproductor de la ciencia ya validada, se fortalece la idea del no cuestionamiento al saber edificado. Ese es el modo de asegurar el conocimiento disciplinar. Esto dificulta la postura crítica y reflexiva de este profesional. Además limita la viabilidad del diálogo ante la desestructuración del discurso dominante conformado, que puede provocar el posible cuestionamiento del otro (estudiante), desde su área del saber.

Muchos profesores dirán que el anterior planteamiento no es tal, se apela a la pedagogía crítica, a los paradigmas alternativos de la investigación, y ciertamente están presentes, sin embargo, se sigue esperando la respuesta correcta y no necesariamente las preguntas y cuestionamientos reflexivos sobre los temas que se llevan a las clases y a la praxis investigativa. Se entiende que esta respuesta se explica porque la presencia del paradigma positivista en la base de la producción del conocimiento se revela como parte del sistema educativo y particularmente de investigación, pero fusionado con otras cosmovisiones que también coexisten, permean y son permeadas por esas maneras de pensar y actuar en la cotidianidad.

La linealidad espacio-temporal al trazar teóricamente los paradigmas, no permite su visualización desde las relaciones que se dan, aunque no sea la intención, porque los que transgreden esa descripción depurada son los sujetos como agentes transformadores de su praxis, aun cuando metodológicamente en el espacio académico, describan el modelo esperado al comunicar los resultados de su investigación.

El pensamiento ha sido educado en el encuadre de las disciplinas para estructurar el conocimiento desde un orden preestablecido, así los paradigmas se describen puros, limpios, separados unos de otros, como si sus límites fueran paredes que no los dejan contaminarse. La forma teórica de percibirlos no permite reconocerlos en su práctica a partir de esta dinámica que la desdibuja de la perfecta concepción metodológica en la que han sido concebidos; es por ello que al proponer otras formas de investigar se plantea que se ha superado el reduccionismo del positivismo, desde lo inexistente, desde la apariencia de no presentar un diseño tal y como se describe en el modelo cuantitativo, pero muchas veces se mantienen la reproducción de las dicotómicas relaciones entre teoría y práctica, los objetivos propuestos apelan a la lógica formal, y no se visibiliza el papel del sujeto que investiga con respecto al objeto de estudio, provocando la confusión epistemológica en la que se puede desplegar la investigación.

Es por eso que el paradigma cuantitativo-positivista convive con los efectos transgresores del arte y los paradigmas cualitativos para las ciencias sociales y humanísticas, que se conciertan para llegar a un consenso institucional. Así se flexibiliza la relación sujeto-objeto pero se mantiene la dicotomía, se amplían y diversifican las posibilidades de utilización de los métodos y se tiende a la búsqueda de lo interdisciplinar y transdisciplinar, pero mayormente sin transgredir en los planos epistémico, ontológico y axiológico, lo teórico-metodológico.

En estas condiciones es difícil la visualización y la construcción de las proclamadas relaciones interdisciplinarias y transdisciplinarias. La construcción de un modelo teórico disciplinar sobre la investigación artística correría esta suerte y seguiría siendo estudiada como objeto de estudio a conocer. Es claro que tiene sus particularidades y que es necesario describirla y caracterizarla, de hecho se hace, pero no es suficiente.

Desde esta perspectiva, el arte puede ser un objeto de estudio cosificado, objetivado para ser estudiado por la Historia, la Psicología, la Estética, entre otras ciencias, por lo que se fragmenta y se separa de sus prácticas para ser visto como conocimiento artístico desde las concepciones científicas. Al respecto se refieren L. Álvarez y G. Barreto, cuando señalan:

La teoría del arte frecuentemente fue manejada como ciencia “positiva”, y en calidad de ciencia de orientación positivista, se desliga de la realidad y del dilema esencial de la condición humana, con lo cual se genera una despreocupación por otra de las dimensiones del pensamiento humano: la ética, esfera que se relaciona con la estética, al menos en su común pertenencia a la axiología como ciencia de los valores. Ahora bien, el conocimiento y la técnica no pueden desligarse; el “saber hacer” se consolida. La teoría deberá echar raíces nuevamente en la realidad del mundo e intentar dar razón de la complejidad de los fenómenos. El contenido poético de la realidad está oculto bajo gruesas losas de explicaciones conceptuales (Álvarez y Barreto; 2010:84).

El estudio del arte así concebido, se reconoce también en la investigación de muchas de las ciencias que surgen en cada una de las especialidades artísticas: Historia del Arte, Musicología, Teatrología, Estudios Teóricos de la Danza, que penetran y son penetradas en el

mencionado entramado. Este planteamiento resulta una preocupación en el ámbito universitario, y como alternativa de solución muchas veces se intensifica la utilización de propuestas cualitativas, como proceder que integra las miradas artísticas a las culturales, sociológicas, psicológicas, etnográficas, con las que pueden involucrarse.

Las propuestas alternativas cualitativas toman un papel protagónico en la investigación artística. Se caracterizan por su diversidad epistémica y la participación de los sujetos con sus construcciones de sentidos y significados. Buscan integrar teoría y práctica desde la acción, lo cual es importante, válido para la investigación artística.

Sin embargo, la investigación artística en sí misma tiene sus alternativas y narrativas (visuales, performance, literarias, etc), sus propuestas creativas y procesuales donde se pueden incluir los métodos cualitativos y no reducirse a ellos. Autores como Barriga (2011) y López-Cano y San Cristóbal (2013) así lo destacan, cuando expresan la amalgama metodológica a la que puede apelar el investigador al desarrollar una investigación artística.

Un paradigma significativo, que se hace presente en el escenario, principalmente desde las ciencias sociales, es el poscolonial (Guadarrama, 2007). Postula que el poder y la consistencia otorgado a una disciplina científica es fuerte e influye en la manera de pensar de una comunidad, dígase universitaria, a la vez responde a un imaginario construido desde los posicionamientos epistemológicos mayormente eurocéntricos. Tener conciencia de estos procesos es importante para visibilizar las posiciones acerca de la totalidad, que en la racionalidad moderna resulta excluyente. Ante esta realidad, A. Quijano (en W. Mignolo, 2010) reseña la necesidad de la descolonización del conocimiento como desprendimiento epistémico. En las ciencias sociales el término descolonización es resignificado por P. P. Gómez y W. Mignolo (2012), cuando abogan por una episteme alternativa al pensamiento

eurocéntrico-colonial que implica la decolonización del conocimiento. Se entiende como un proceso que no solo aprueba desprenderse del modelo no deseado (descolonización), sino también por la construcción de organizaciones sociales, culturales, planetarias diferentes y no manipulables.

La idea de la manipulación de subjetividades responde a esa colonialidad del poder/saber, y busca satisfacer la expectativa de construir modelos comprometidos con las realidades de los pueblos, sus saberes, tradiciones, conocimientos, cultura. Comprender la inclusión del sujeto y la diversificación de los procedimientos para la investigación, las epistemes alternativas para contextualizar en la praxis, la relación sujeto-objeto y las propuestas de la concepción compleja, son requerimientos para la construcción de una nueva postura de pensamiento en las ciencias sociales y humanísticas, así como para el abordaje de los procesos de creación en el arte. Cambiar esta forma de pensar con respecto a la manera de relacionarse con el mundo y las formas de conocer, implica a los sujetos, sus saberes, poderes y también la decolonialidad del saber para realizar nuevas propuestas que incidirán en la producción de los conocimientos a tener en cuenta para asumir la investigación.

El paradigma dialéctico (Guadarrama, 2007), considera que todo lo existente está en constante movimiento y transformación, donde la contradicción es fuente acumuladora de cambios cuantitativos propiciando los cualitativos como mediaciones, negaciones y superaciones permanentes, posibilitadores del avance de los fenómenos. La formación y el desarrollo de las teorías son concebidos a partir de los conflictos que surgen de las contradicciones que se generan por la unidad y lucha de los opuestos. En este proceso de movimiento surgen nuevos conocimientos, categorías, representaciones que niegan el momento anterior y a su vez son negados en un momento superior. La fundamentación epistemológica del paradigma es integradora, la perspectiva del sujeto participante tiene

lugar en la construcción de su conocimiento en relación con otros planos de análisis, ya sean realidades académicas, sociales, culturales, entre otras.

Se reconoce también en el escenario la propuesta holística. Guadarrama señala que se utiliza con frecuencia en los ámbitos académicos para recobrar la integración de los conocimientos, ante la parcelación y especialización cada vez mayor de las ciencias. En esta cosmovisión se asume que cada evento refleja y contiene las dimensiones de la totalidad que lo comprende desde una acción integradora de quehaceres investigativos anteriores hasta la proyectiva, atendiendo a posibles desarrollos futuros. Se despliega así el modelo de ciclo holístico que ofrece sobre esta base un soporte metodológico y epistémico al investigador, rompe con la linealidad y la estructuración reproductiva, retoma la diversidad de miradas sobre un objeto de estudio desde diferentes áreas del conocimiento y posturas epistémicas, para derivar en una concepción más rica y transdisciplinar. Hace énfasis en que se requiere del pensamiento en función de relacionar, integrar, crear, autoreflexionar para potenciar las ciencias contemporáneas (Guadarrama, 2007; Londoño y Marín, 2002)

Otra de las formas discursivas diferente y que propone la reflexión sobre el método, es la complejidad, en la cual lo complejo es entendido en el sentido de...“aquello que está entretejido” (Morin; 2005: 16). Propone la investigación holística, integrativa, formulando como base metodológica para la investigación el diálogo de saberes y la transdisciplinariedad. Aquí ciencia y arte se relacionan desde la circularidad de sus saberes y formas de hacer. Las propuestas dilatan el *zoom* para buscar diferentes planos de interrelaciones de los conocimientos, aborda diferentes niveles de realidades¹⁰, “invade todos los campos del conocimiento” (Nicolescu;

¹⁰ Se asume la noción dada por B. Nicolescu: “Hay que comprender por nivel de Realidad un conjunto de sistemas invariantes a la acción de un número de leyes generales: por ejemplo, las entidades cuánticas sometidas a las leyes cuánticas, las cuales entran en ruptura radical con las

1996: 31). Resulta importante destacar que la complejidad no se basa en la idea superadora excluyente clásica, al respecto B. Nicolescu señala: “La lógica del tercero incluido no elimina la lógica del tercero excluido: restringe solamente su campo de validez. La lógica del tercero excluido es ciertamente válida para situaciones relativamente simples” (Nicolescu; 1996: 26).

El giro es epistémico, no radica en una cuestión solamente metodológica, ni de parcelación o especialización de saberes, sino en emplear un enfoque sistémico, relacional. Plantea una comprensión planetaria, donde somos parte y todo del universo.

En la construcción de este escenario investigativo universitario se tiene en cuenta la presencia de la investigación artística, en tanto se desarrollan polémicos debates acerca de cómo diferenciarla y resignificarla en este contexto. Tal vez su práctica, no siempre se ha concretado como diseño metodológico para la conformación de un trabajo final de investigación, pero la búsqueda de su configuración transita por todas estas concepciones reflejadas en lo académico investigativo y las formas de enseñar y aprender.

Hoy se plantea que la investigación artística toma las metodologías cualitativas como vías para investigar. Sin embargo, también se hace presente como una variante metodológica para las ciencias sociales, humanísticas y de la educación a partir de la ya reconocida investigación basada en las artes (IBA). Verla como una metodología más, simplemente, significa delinearla como una alternativa separada de las relaciones que se están expresando entre la investigación científica y

leyes del mundo de la microfísica. Es decir que dos niveles de Realidad son diferentes si, pasando de uno a otro, hay ruptura de las leyes y ruptura de los conceptos fundamentales (como, por ejemplo, la causalidad).” (Nicolescu; 1996:18) Se entiende por parte de la autora que la investigación científica clásica de la ciencia moderna se constituye desde la dualidad, como un nivel de realidad productor de conocimientos en la universidad, diferente a la investigación artística de los procesos de creación.

artística en el escenario investigativo, como dimensión donde se produce investigación artística.

La presencia del artista en las universidades y el propio ejercicio de las prácticas artísticas y su naturaleza, hacen posible el establecimiento de la figura de la investigación artística. Sus modos de hacer, sus saberes se identifican en este escenario, en las prácticas artísticas de los procesos de creación como singularidad. Su existencia es inevitable, transita como currículo de investigación, muchas veces paralelo o implícito, en otras formas de investigar.

Esta idea funciona como emergencia epistemológica y ratifica la necesidad de valorar al escenario teórico-metodológico como un sistema abierto, que se desarrolla en un espacio no lineal, donde en la praxis los diferentes modelos no aparecen perfectamente delineados. Estos se reconstruyen en un entramado complejo, ofreciendo múltiples oportunidades de investigación. A la vez, se interpreta como un indicador del cambio de la cosmovisión acerca de la investigación en general y de sus relaciones en particular.

Estas relaciones que se establecen entre el espacio y el tiempo, la epistemología y la metodología, el sujeto y el objeto, remueve los paradigmas, los ordena y desordena y los organiza nuevamente como formas de obtención del conocimiento que no se anulan, al menos hasta hoy, y en este contexto. De cualquier manera, el análisis queda abierto a las emergencias que surjan en el mencionado proceso de confusión epistemológica que se actualiza en el contexto investigativo actual. Este planteamiento es un reto y una tarea que se le impone a la investigación en general y al reconocimiento de la investigación artística en las universidades.

1.3.2- El conocimiento artístico en el contexto universitario

La esencia de esta dimensión de la investigación artística consiste en relacionar los conocimientos científicos y artísticos a partir de los referentes epistemológicos en la universidad y cómo son construidos por los sujetos participantes de este proceso.

Como se ha planteado, reconocer el conocimiento artístico con sus peculiaridades, diferente del científico, pero contaminado y contaminante con este, es un reto hoy. La integración de la investigación artística, como fuente de conocimiento en la universidad, exige un cambio de matriz epistémica. La vía tradicional de acceso y producción del conocimiento a partir de la investigación, sintetiza su fundamentación ontológica, axiológica y gnoseológica en el método científico a través de la lógica hipotética deductiva, razón por la cual no era necesario abordarlas fuera de la metodología de la investigación cuando se enseñaba.

Las especificidades relativas a la apropiación del conocimiento se trataban por la epistemología, que es la rama de la filosofía cuyo objeto de estudio es la teoría del conocimiento y los epistemólogos se encargaban de profundizar en esos temas. Metodología y epistemología¹¹ tenían funciones diferentes a pesar de su íntima relación, proyección que respondía a la particularidad que la propia concepción les destinaba: la especialización de los saberes. Si se garantiza el aprendizaje del método, se reproduce la disciplina del pensamiento para llevar a cabo la investigación con objetividad, y obtener un conocimiento válido, generalizable, universal. Se justifica entonces, la enseñanza de la investigación a través de la metodología, como vía segura de promover el método científico.

Muchos conocimientos sobre el arte, también se obtienen a partir de esa forma de investigar, pero no es la única visión. El giro epistémico

¹¹Por ejemplo, "La investigación científica su estrategia y su filosofía" (1972), de Mario Bunge

que se produce hoy respecto a la investigación, transforma las formas de pensarla en el arte; donde además de los conocimientos que genera, el proceso de su construcción y los productos artísticos forman parte del patrimonio de saberes de la universidad.

Puede parecer que la situación del cambio epistémico para el arte se resuelve con la aparición de las metodologías alternativas. Es real que en ellas se hace un énfasis muy marcado en los procesos de participación de los sujetos que se investigan, en la subjetividad e intersubjetividad que se crea en tales circunstancias, como ya se ha analizado. Sin embargo, a pesar de que en las propuestas metodológicas cualitativas se sustituye al objeto a conocer por otro sujeto, de que este es también cognoscente, productor del conocimiento, de que se propone recoger en la investigación sus producciones, sus saberes, y que las relaciones se transforman en un diálogo, se piensa, que en la enseñanza y puesta en práctica de las metodologías cualitativas, se descuida el tratamiento del sujeto investigador.

Las metodologías pueden ser renovadoras, pero es necesario propiciar su carácter reflexivo y participante como formas de aprehenderlas y pensarlas. Es necesario ser consecuente con sus planteamientos propiciando la acción investigadora al enseñarla. Con frecuencia, en la práctica educativa se refuerza la idea del sujeto que investiga en el esquema que representa la dicotomía con el objeto, cuando no se reubica la postura cognoscente de dicho sujeto en las nuevas relaciones que se configuran. Por ejemplo, un trazado común para la construcción y organización del diseño de la investigación cualitativa, conlleva exponer que se requiere elegir y fundamentar los siguientes aspectos: tema, **objeto**, problema, objetivo general y específicos, tareas, métodos. Las aristas axiológica, cognitiva y ontológica antes mencionadas, pueden quedar atrapadas en ese discurso metodológico donde el sujeto queda implícito, sin revelar su intencionalidad con

respecto al objeto o sujetos a investigar según sea el caso. Cuando esto sucede, el eje sigue siendo el **objeto** separado del sujeto.

Cuando la diversificación de la investigación y sus diferentes propuestas son explicadas como modelos teóricos-metodológicos bien delineados a reproducir, no se visibiliza:

- En primer lugar, que la pluralidad metodológica que caracteriza a dicha investigación contiene múltiples vías para transitar, por lo que seleccionar una, implica un fundamento vinculado a una postura epistémica con la que se debe ser consecuente, es una elección responsable por parte del investigador. Esta relación de responsabilidad con el conocimiento que se genera, es difícil de aceptar cuando el estudiante espera un conocimiento hecho, para reproducir.
- En segundo lugar, investigar no se reduce a lo que se aprende en la asignatura Metodología de la Investigación. Lo metodológico es solo una de las aristas que se ocupa para investigar; el pensamiento debe involucrarse a partir del conocimiento de la episteme que se asume, desde los valores que se le da a la investigación y que toman en el contexto que se va a poner en práctica, lo cual exige la puesta en práctica de sus recursos tanto cognitivos como creativos.
- En tercer lugar, el investigador se involucra, pero a diferencia de los otros participantes, establece una relación intencional con el conocimiento que trae como referente, y el que se genera junto a los otros sujetos estudiados, por lo que generalmente tanto procesos como resultados se configuran durante la investigación.

El sujeto debe saber además, cómo se relaciona con el conocimiento, con la construcción de las estrategias que ha de trazarse

para configurarlo (conocimiento del conocimiento). A la vez definir qué sabe y qué no del asunto a tratar; si no hay claridad se dificulta la posición de su rol como participante activo de la investigación y se limita la justificación del problema.

En el texto “Epistemología y metodología de la investigación en ciencias sociales” R. Corral, se cuestiona si es posible controlar o neutralizar la subjetividad del investigador. Al respecto resulta muy esclarecedor su parecer cuando señala que el carácter intencional de la investigación va mucho más allá de una toma de decisión metodológica e incluye el aparato teórico y conceptual y el referencial teórico explícito para interpretar datos y elaborar significados, argumenta que “todo conocimiento tiene el sello de su productor... de su historia personal y su contexto” (2001: 3).

Sin dudas, la observación de Corral rompe con la representación de la férrea objetividad de la investigación, de una subjetividad objetivada a partir de no reconocerla fuera de la designación que la ciencia le deparó, para poder producir conocimiento científico acerca de ella. La investigación cualitativa y en particular la relacionada con el arte, admite procesos de reflexividad y autorreferencia que deben ser reflejados en la fundamentación de la pesquisa. Es por eso que sus métodos y procedimientos establecen una estrecha relación con los procesos creativos y de investigación artística.

Este reconocimiento condiciona un modo de pensar y aceptar la implicación del sujeto que requiere asumir una responsabilidad con el conocimiento que tiene y el que produce, una ética y un pensamiento flexible y preparado para funcionar en, desde y con la subjetividad del investigador, que a la vez que está investigando participa como sujeto incluido, participante, donde se transforma y es también investigado, ya que trabaja con las reflexividades, las intencionalidades, autorreferencias, para recoger información a partir de las emergencias, las incertidumbres.

La presencia de lo dialéctico, complejo, holístico y sus interacciones entre parte y todo de sistemas abiertos no lineales de conocimientos, permite ampliar la mirada para comprender las relaciones. La afirmación queda más clara a partir del siguiente planteamiento, donde se expresa por parte de los autores la necesidad de romper con la figura epistemológica clásica de la ciencia moderna, implicando el cambio de los estatutos del sujeto y el objeto, así como, la inclusión del contexto de la praxis cotidiana:

Cabe entonces esperar, según lo visto, que este proceso conlleve a la conformación de una nueva "figura epistemológica", en la medida en que los seres humanos vamos comprendiéndonos de otra manera cuando nos involucramos en procesos cognitivos. Y en efecto pueden constatarse ya manifestaciones concretas de dicho proceso, 'varias han venido siendo -y continúan siendo- las direcciones en que viene transformándose la comprensión contemporánea de nuestra interacción con el resto del mundo en los procesos cognitivos. Particularmente significativas son las que atañen a:- la mutación en el estatuto del *sujeto*,- el redimensionamiento del *objeto*,- la contextualización mutua, tanto del *sujeto* como del *objeto*, desde el *contexto de la praxis cotidiana*. Detengámonos brevemente en estas mutaciones que en nuestra época también transcurren como "ante nuestros ojos" (Sotolongo y Delgado; 2006: 52).

En este enfoque epistémico se reflexiona en torno a la necesidad de un tercero incluido (el contexto de la praxis cotidiana), que media culturalmente en el proceso dinámico e intersubjetivo donde se reconoce a los sujetos como productores de sentidos contextualizados, diversificados, para configurar el conocimiento, en las dinámicas, cartografías de saberes incluyentes, que se transforman en guías heurísticas como dispositivos de exploración.

Resulta clave para este estudio el señalamiento de la tercera cuestión que resaltan los autores, ya que indica un camino metodológico necesario a tener en cuenta para la configuración del conocimiento artístico a partir de su investigación. La contextualización permite comprender esas relaciones entre el sujeto y el objeto que se reajustan y se llenan de contenido experiencial en la praxis cotidiana. Es necesario el reconocimiento de la praxis contextualizada para acceder al conocimiento en la acción, en funcionamiento, en el sistema de relaciones en el que los sujetos lo transforman y se transforman.

Es por ello que este giro epistémico, donde se plantea una epistemología de segundo orden y que incluye al sujeto investigador, brinda otras posibilidades para la concepción acerca del conocimiento; legitima las conexiones entre las investigaciones cualitativas y artísticas porque admite al sujeto cognoscente en su arista autorreferencial y reflexiva, inmerso en su proceso de configuración del conocimiento como parte de la investigación misma.

No obstante, la investigación artística tiene sus particularidades, la construcción del conocimiento se desarrolla a partir del diálogo y lo dialógico entendido como redes de sentidos que se producen en las prácticas artísticas donde se propician los aprendizajes. Conocer a través de la investigación no se limita únicamente a la dirección-realización de un proyecto de investigación, sino que tiene que ver con una cosmovisión acerca de cómo aprendemos y configuramos los conocimientos, además de qué y cuáles. La preparación del sujeto que investiga acontece como parte de su aprendizaje durante toda la carrera y en función del perfil que estudia. Es decir, es una compleja estrategia donde los sujetos participantes se involucran a partir de sus recursos creativos y construyen saberes sobre cómo aprenden, a partir del diálogo con el otro y la reflexividad.

Como consecuencia se requiere de reconfigurar las relaciones entre las disciplinas teóricas y de prácticas artísticas, las representaciones de la investigación científica entendida fundamentalmente desde la asignatura Metodología de la Investigación y la investigación artística mayormente implícita en los procesos de creación.

En las prácticas artísticas de los procesos de creación se producen montajes y desmontajes de la obra que se crea, para ser comprendida a partir de los conocimientos que genera. Al respecto, es oportuno citar a J. A. Sánchez cuando expresa:

Sin embargo, las escuelas sí pueden enseñar metodologías de la práctica artística que van más allá del aprendizaje de las técnicas. Y la docencia de esas metodologías de la práctica artística sólo puede ser fijada desde la investigación sobre los procesos de creación (Sánchez, s/f: 327).

En la academia hay una producción artística que se constituye en obras, y que forman parte de un patrimonio de conocimiento de la universidad, que es necesario visibilizar desde sus diferentes aristas, ya que desbordan los límites del proceso de enseñanza- aprendizaje y/o de la práctica artística.

Una de las cuestiones tratadas en este contexto universitario en torno al establecimiento de la investigación artística, es lo específicamente referido a lo metodológico. En la investigación artística se utilizan propuestas investigativas emergentes que forman parte del proceso de creación artística, y a partir de las cuales, este, se va transformando, lo cual muestra la circularidad y recursividad que le son inherentes.

En el plano epistemológico, opera fundamentalmente en un segundo orden. Se caracteriza por el diálogo y la reflexividad. Los conocimientos que se generan se entretajan con el científico y otros, y se

manifiestan en una amplia gama de posibilidades. En este ámbito, la reanimación del conflicto de desvelar el carácter performático de la investigación artística y su relación epistémica con la científica, es recursiva.

Ante tal reto, la propuesta académica es plantearse relaciones interdisciplinarias y transdisciplinarias. Sin embargo, la idea de la especialización de las disciplinas al abordar un objeto de estudio designado fuera de sus relaciones, asumido desde un sistema categorial y métodos hacia dentro de estas como particularidades, puede provocar que el funcionamiento de la investigación en sí misma se reproduzca únicamente a través de las metodologías y de estancos que promueven conocimientos paralelos sobre un mismo objeto. Esto dificulta el diálogo de saberes que la interdisciplinariedad y transdisciplinariedad promueven. Así por ejemplo: la subjetividad, el cuerpo, la comunicación y la creatividad, incluso la investigación, no siempre son entendidas desde estas relaciones para los profesionales de una ciencia y los de las prácticas artísticas y sus procesos de creación. Arte y ciencia se reeditan desde sus fronteras, cuando sus contenidos y métodos no se intercambian de uno a otro, no se afectan en el orden de lo epistémico-metodológico. La investigación se ratifica como proceder diferenciado, dentro de sus dominios pero sin desbordarse.

En la práctica investigativa, los conocimientos que aportan las disciplinas, incluyendo la metodología de la investigación, pueden estar presentes en los proyectos artísticos, pero no como generalidades o leyes consolidadas en cada área del saber. Están mediados por las relaciones contextualizadas, llenas de la subjetividad e intersubjetividad de un creador y los participantes en el proceso y resultado artístico.

El reto que impone la investigación artística a la universidad surge a partir de que no es posible sacarla de su práctica, por lo cual muta lo establecido para la relación teoría-práctica. Desdibujar los límites entre

esas fronteras en este contexto, modifican la idea de la práctica como lo objetivo, lo observable, lo visible desde lo externo para incluir lo reflexivo, lo dialógico, lo crítico, atravesado por lógicas dialécticas, complejas que responden a pretextos, intertextos, transtextos: literarios, corporales, kinéticos, visuales, mediáticos, entre otros.

La investigación artística acontece además, a partir de las particularidades que cada sujeto le imprime cuando la realiza, de la estrecha relación de los referentes y recursos creativos que utiliza en relación con los conocimientos que tiene y los generados. En ella se producen procesos autorreferenciales y de reflexividad por parte del sujeto investigador que se torna investigado, donde transforma y es transformado, no solo a nivel de la obra, sino también a un nivel cognitivo cuando refleja en esta, su cosmovisión para producir reflexión. Por lo que se entiende que en la circularidad del proceso se renueva lo establecido para la relación sujeto-objeto. El desafío está dado además, porque se producen sentidos y significados que implican conocimientos y experiencias susceptibles a ser configurados por los grupos humanos en función de la situación y los contextos donde se desarrollan. Esto significa tomar conciencia de la transformación que exige para las formas de regulación de la relación subjetividad-objetividad, tanto al producirlas como al evaluarlas.

En el arte, particularmente en la danza, las miradas al cuerpo y el movimiento expresan gran diversidad. Las propuestas artísticas involucran cada vez más al sujeto co-creador, se incluyen formas de pensarse, reflexionarse desde la creación, en las cuales son pertinentes montajes, desmontajes, construcciones, deconstrucciones, pretextos, intertextos, transtextos, cuerpos-texto, que resultan verdaderos procesos de investigación. Sin embargo, estos no siempre son reconocidos como proyecto final de una investigación y en cambio son incorporados al encuadre de las propuestas teóricas-metodológicas científicas, en lugar

de ampliar ese horizonte y transgredirlas para integrarlas con los saberes que emergen en su pesquisa.

La libertad expresiva de los procesos de creación artística propicia el conocimiento contextualizado, indisciplinado, no necesariamente contrapuesto a la investigación científica moderna, sino a la disciplinada forma de educar el pensamiento para discursar sobre el conocimiento, la manera de anticipar cómo validarlo a través de la evaluación, que indica preventivamente lo correcto en correspondencia con los objetivos a desarrollar, a partir de habilidades, también preestablecidas. Es por ello que se requiere de su inclusión como fuentes de producción de conocimientos no solo reflexivos, sino también para ser reflexionados, lo cual los transforma (trans-forma) en tanto generador de sentidos que se legitiman en los procesos de creación.

Desde el punto de vista epistemológico la investigación artística funciona a partir del conocimiento segundo orden, donde el artista revela su experiencia reflexionada. En esta se involucran los de primer orden. Por esto la praxis incluye las técnicas, procedimientos, metodologías, teorías, posicionamientos estéticos, filosóficos, sociológicos, históricos, entre otros, según corresponda, configurados para desvelar los procesos que él involucra en su producción artística. Sujeto y objeto coinciden en una práctica contextualizada. La práctica involucra la teoría. La reflexión y el diálogo grupal regulan su valor artístico, La concepción epistémica y la intencionalidad del artista puede quedar explícita o no en la producción artística.

En cuanto a la construcción del informe final de un proyecto donde se evidencia la investigación se requiere que sean justificados los procesos de creación y de producción del conocimiento desde la experiencia, así como el producto artístico que se desarrolla.

1.3.3 Evaluación de la investigación artística

Evaluar el proceso y los resultados de la investigación artística es uno de los problemas que se presentan en el ámbito académico, ya que en ella se expresan enfáticamente las relaciones de la investigación y la creación. Por lo tanto, generar formas particularizadas de evaluación deviene en tarea y reto, que surgen para la comunidad investigadora en la universidad.

Ante el reto de evaluar la investigación artística, es recurrente la propuesta de categorías organizadoras para fundamentar los proyectos, Barriga (2011), Asprilla (2015). En estos se contemplan los caminos que recorren los sujetos en los procesos de creación artística y el conocimiento, saberes, tecnologías que abordan. Entre las formas de presentación de los proyectos se reconocen: la exégesis, las historias de vida, los registros visuales, los registros de espacios de aprendizajes; lo cual hace que el proyecto artístico se torne tan variado como lo pueden ser las propias propuestas. En el caso de la música se plantean que algunos centros brindan alternativas al trabajo escrito, como "... la creación de documentales estilo *making of*, *CD ROM* o *DVD ROM*; autoentrevistas; *blogs* y diarios, entre otras." (López Cano y San Cristóbal; 2013: 181). Las propuestas se encaminan a la articulación de la evaluación de la investigación artística con las exigencias de la academia, sin que se pierda su esencia. Buscan maneras de reflejar las acciones artísticas que representan formas de investigar en las diferentes especialidades.

En "El debate sobre la investigación en las artes" (Borgdorff; 2005), se destaca como los investigadores sobre el tema se plantean modificar las relaciones epistémicas del saber propias de la investigación artística al señalar, que resulta más productivo distinguir las interacciones entre el objeto, entendido como la "obra de arte"; el proceso, comprendido como "producción de arte"; y el contexto, que representa el "mundo del arte"; y

que deben ser destacadas en la evaluación, asimismo, se declara que no se asume la separación entre el sujeto y el objeto, y entre la teoría y la práctica. Estas representaciones, donde se ubican de antemano al sujeto, al objeto y el contexto, en términos de un resultado ya obtenido, aun cuando se correspondan con una realidad, pueden limitar la visibilización de las dinámicas que se producen durante el proceso creativo-investigativo.

Es decir, la reforma queda planteada sin modificar la “figura epistemológica clásica moderna” (Sotolongo y Delgado; 2006: 47): el par objeto-sujeto, lo cual ratifica la manifestación del pensamiento formado en la ciencia moderna, que aún se considera vigente como forma predominante de pensar en la universidad. Sin embargo, las propuestas holísticas en general y particularmente la dialéctica compleja asumida, conduce a la comprensión de que el enfoque de la relación sujeto-objeto-contexto de la praxis cotidiana encamina la mirada hacia la aceptación de procesos reflexivos y autorreferentes inmersos en una compleja trama de saberes, que fundamentan la investigación y donde tanto los sujetos como los objetos del saber se transforman y son transformados en su contexto.

En este caso, la contextualización de la praxis cotidiana no se limita a ubicar una práctica en un lugar. Implica tener en cuenta las dinámicas que se configuran en entramado cultural que se producen en un espacio y en un tiempo (sincrónico y/o diacrónico); que involucra a los participantes con sus conocimientos (objeto del saber) al interactuar inmersos en las relaciones con los otros a partir de procesos intersubjetivos, que funcionan como reguladores del proceso de investigación-creación en un contexto dado. La obra o el resultado de las prácticas artísticas están involucrados en una red dinámica, abierta, transformadora del propio sujeto creador, razón por la cual es difícil anticipar un resultado preconcebido y dificulta prever indicadores para evaluar.

La complejidad del reto tiene que ver con la propia incertidumbre para la designación del arte, la investigación artística y la diversidad de la creación en cuanto a carreras, perfiles, sujetos artistas. Tiene que ver además, con la modificación del estatuto del sujeto y el objeto considerado “constructo teórico del saber” (Sotolongo y Delgado; 2006: 53), lleno de potencialidades para su reconstrucción, con la inclusión de formas heurísticas de producir saberes. Los argumentos se constituyen en razones modificadoras de la representación del sistema cerrado de la investigación, como lógica consistente que estructura una forma de pensar y funciona como única vía garante del patrimonio de conocimientos de las universidades.

La aplicación de la contextualización a partir de la idea del tercero incluido, sugiere que la investigación artística funciona en un contexto emergente configurado en un bucle recursivo. Por lo que brinda la posibilidad de dar un giro epistémico a la normalización de requisitos preestablecidos, fijos para la evaluación, para ser ampliados y tomar en cuenta algunas pautas reguladoras, pero también a los otros sujetos participantes, con sus diversas narrativas, poéticas y que actúan como reguladores del sistema y el tema que se evalúa. En este caso, la circularidad que se describe, rompe con la idea de una evaluación centrada en una sola persona, o en un resultado inamovible.

Es necesario considerar que la investigación artística de las prácticas artísticas se configura en un contexto universitario, donde espacio y tiempo se modifican a partir de procesos dialógicos y de reflexividad, en una relación autorreferencia–exorreferencia. Por lo cual se propone valorar la obra o el resultado de la práctica artística en la universidad, inmerso en esa red de relaciones en la que funciona.

La fundamentación del planteamiento se avala desde las siguientes interrogantes: ¿puede ser evaluada una obra fuera de su práctica o funcionamiento, sin tener en cuenta las interacciones que hace que sea la

“obra de arte en cuestión”?, ¿puede evaluarse una práctica fuera de la misma?, ¿funciona sin los otros participantes de la producción de sentidos que se le confiere?, ¿qué lugar ocupan los otros participantes que confortan el sustento de ese resultado como artístico, desde la matriz epistémica cultural que la soporta y la mueve?, ¿el conocimiento artístico está ubicado únicamente en los sujetos que realizan la obra, o en esa red de relaciones culturales que se promueve desde diferentes saberes en el contexto universitario?

Es por ello que se entiende, que la presentación del proyecto, además de adjuntar su justificación o exégesis (Barriga, M. L. (2011); Asprilla, L. I. (2015)), las cuales pueden presentarse a partir de diferentes narrativas y poéticas impregnadas de historias y formas de decir, tiene la potencialidad de funcionar como eje que mueve otros ejercicios de la experiencia artística de estudiantes y especialistas, aun cuando no represente para ellos una evaluación final. Esto exige una modificación en cuanto a la forma de pensar la investigación, ya que se revela como concepción articuladora de los componentes académico, investigativo y extensionista para poder llevarlo a cabo.

Así, en torno a la propuesta artística, el tribunal puede tomar en consideración la intervención de la crítica especializada, curaduría, co-creación, proyectos didácticos y estudios de públicos según lo que exija la obra, de acuerdo con sus características y con su naturaleza. La evaluación puede ser entonces: un resultado de la práctica artística o un proyecto creativo, y la recomendación resultante puede generar la transformación de la propuesta, donde se consideren las experiencias involucradas e incluso la integración de los que han participado. Generar la necesidad de documentarlo desde disímiles aristas, con diferentes perfiles de carreras, e incluso otras, e incorporarle estudios científicos sobre el tema desde las tesis de otros estudiantes, profesores o especialistas si fuera necesario, es un reemplazo que no solo responde a

la investigación artística, ya que las ciencias se conciben hoy en esta inter y transdisciplinariedad.

La obra en sí puede ser pretexto para generar un movimiento de conocimientos válidos en la universidad y de esta forma realizar propuestas que funcionen para evidenciar en qué consiste la construcción del conocimiento artístico y cómo transcurre a través de la creación en su sentido más amplio. Este conocimiento responde a una reconstrucción, no es una generalidad, por lo que cada vez en su praxis se nutre de los entramados de sentidos y significaciones que cobran ante una situación dada y en su contexto. La manera particular de expresar todo este proceso y de tenerlo en cuenta no estará escrito en ningún libro, en ninguna metodología previa y se abren infinitas posibilidades de atravesarlo como fuente de creación y de conocimientos.

1. 4. Consideraciones generales acerca de la investigación artística en el contexto universitario

En síntesis, en este capítulo se retoma el debate del lugar de la investigación artística en el sistema de investigación en las universidades para fundamentar los postulados teóricos y metodológicos que avalan el estudio. Se realiza una reflexión crítica para ubicar la investigación en su perspectiva cultural en el escenario de enseñanza superior y se modelan las dimensiones de la investigación artística en el contexto universitario a partir del enfoque dialéctico complejo. Esto permitió develar la transformación de las relaciones entre teoría y práctica/objeto y sujeto/investigación y creación.

Se considera que la investigación está presente en las prácticas artísticas cuando investigación-conocimiento-evaluación están mediando desde su circularidad el proceso de creación. Esta tríada se edifica en la propia práctica y permite la construcción del conocimiento que aporta. Además incluye el cómo se conoce a partir de la producción de sentidos

que atraviesan las teorías y otros saberes contextualizados en la praxis. Los conocimientos se caracterizan por ser autorreferenciales, se reproducen en un sistema autopoiético y rizomático, que se genera en la reflexión crítica, en la cual participan las relaciones subjetivas e intersubjetivas, interdisciplinarias y transdisciplinarias.

Para definir este posicionamiento resultó clave la afirmación de López-Cano y San Cristóbal, cuando plantean que “La investigación artística no se agota en el conocimiento generado por la obra, sino que implica reflexión crítica sobre la práctica artística.” (2013: 39). Es decir que la investigación artística conduce a resignificar la obra como producción de conocimientos que cobran y producen sentidos desde el reconocimiento de cómo se está investigando por parte del creador, con lo cual se concuerda plenamente.

Pero en este estudio se considera que también se incluye la referencia de los otros participantes del proceso. La reflexividad no debe quedar encerrada en este sistema autoproducente, sino que conduce al diálogo, a la relación de la autorreferencia y la exorreferencia para reconfigurar el conocimiento. La obra o la producción artística resultantes de la práctica son evaluadas y participan de una red de relaciones que la enriquecen y devuelven a la tríada antes citada -investigación-conocimiento-evaluación- articuladora de los procesos de creación en este contexto.

Al plantear la contextualización en la praxis se concuerda con el posicionamiento de M.I. Moreno (2015), cuando se cuestiona hasta dónde al escribir sobre investigación artística se está aportando algo que ya no hayan referido los creadores, sugiere que para referirse a esta noción hay que crear o escuchar a los que crean.

Este criterio permite reflexionar acerca de que si bien, la incorporación de la investigación artística en las universidades es positiva,

se hace necesario ser respetuosos y cuidadosos al elaborar una propuesta al margen de la producción artística y sus protagonistas, de su contextualización. En la praxis artística misma, cuentan las relaciones que emergen y las miradas de los participantes que se involucran desde sus teorías, saberes y experiencias de una manera poco predecible.

Asimismo, para realizar este análisis es necesario tener en cuenta que el sujeto actúa en una práctica en la cual se vinculan saberes, teorías propias de su especialidad y su experiencia. Involucra no solo el conocimiento acumulado sobre una materia sino también el que tiene sobre sí, en el caso de la danza, el que tiene sobre su cuerpo entendido como un todo, o inmerso en un contexto

En la investigación artística la teoría se reconfigura en la praxis, a partir de ahí se re-conceptualiza, cobra sentidos a través de diversos discursos. En la danza es desde el discurso coreográfico donde se reafirma el lenguaje del cuerpo y el movimiento, pero en él hay teorías¹², técnicas, entrenamientos, e identidades corporales expresadas a partir de los recursos escénicos brindados por esta especialidad artística.

Por ello, sobre la base de haber modelado las diferentes dimensiones de la investigación artística y en consecuencia con los presupuestos planteados en esta tesis, se expone a continuación su contextualización en el perfil Danza Contemporánea de la Facultad de Arte Danzario, en la Universidad de las Artes de Cuba, a partir de sus propios hacedores.

¹²Análisis y escritura del movimiento, Teoría y crítica de la Danza, Historia de la Danza, por ejemplo.

**CAPÍTULO II: CONTEXTUALIZACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN
ARTÍSTICA EN LOS PROCESOS DE CREACIÓN EN EL PERFIL
DANZA CONTEMPORÁNEA, DE LA UNIVERSIDAD DE LAS ARTES
DE CUBA**

Capítulo II: Contextualización de la investigación artística en los procesos de creación en el perfil Danza Contemporánea, de la Universidad de las Artes de Cuba

El propósito de este capítulo es sustentar los procesos de creación como forma de investigación artística y de producción de conocimientos, a través de la contextualización del estudio de caso, en el perfil de Danza Contemporánea, en la Universidad de las Artes de Cuba.

La contextualización posibilita referir la experiencia que asumen los sujetos participantes y que se constituyen como referentes epistemológicos de la investigación propia de las prácticas artísticas de los procesos de creación, según sus experiencias en la producción artística.

Una vez realizada la entrada al campo, se realiza un estudio exploratorio. Se considera necesario explicar que resultan un antecedente importante del mismo, las observaciones sistemáticas a clases que se hicieron en los diferentes perfiles de la carrera de Arte Danzario durante años, y que buscaban un vínculo entre la Psicología y la especialidad, así como las tutorías de trabajos de diploma y maestría en los cuales se involucran estos saberes. Un referente que sirve de base es la investigación cerrada en 2010: “La autorreferencia como estrategia de enseñanza y aprendizaje de los estudiantes de danza”.

Entre las acciones que conforman esta fase exploratoria se encuentran:

- Establecer como antecedentes de esta investigación, algunas de las ideas precursoras de la investigación en arte, en la Universidad de las Artes de Cuba.

- Caracterizar el componente investigativo en el pregrado de la Facultad de Arte Danzario.

- Reconocer los procederes de la investigación que acontecen en las clases de creación artística danzaría. La acción responde a la necesidad de obtener información para acercarse a las unidades de análisis de la investigación que se dan en la práctica de la asignatura Creación Coreográfica; y construir los referentes investigativos de los participantes de los procesos de creación en la danza contemporánea, en su práctica artística.

En general las acciones permiten ir reajustando los referentes teóricos y metodológicos que se asumen en esta investigación. Además, la información que aporta, tributa a la configuración de los constructos que se utilizan en los instrumentos de recogida de información en la segunda fase. Estos constructos se constituyen en unidades de análisis para el desarrollo de la observación participante y la entrevista a los especialistas que participan.

Es necesario aclarar que este abordaje múltiple no responde a un orden consecutivo en el tiempo, los procesos se entrecruzaron para aportar elementos que permiten la recogida y análisis de la información.

El segundo momento del trabajo de campo permite la reconstrucción de los criterios epistemológicos, que acerca de la investigación artística de los procesos de creación, tienen los artistas profesores y estudiantes del perfil Danza Contemporánea, en el contexto académico de la Universidad de las Artes de Cuba.

Finalmente se referencia la práctica y la experiencia de la autora, y se analizan e interpretan los resultados a través de la triangulación de

varias entradas de datos aportados por el análisis de contenido, los resultados de las observaciones externa y participante realizadas a las clases y al Taller de Creación Coreográfica, así como las entrevistas realizadas a los especialistas.

2.1– Estudio exploratorio: particularidades de un escenario

2.1.1- Ideas precursoras acerca de la investigación artística en la Universidad de las Artes de Cuba (U.A.)

Con la intención de reconocer algunas de las inquietudes y propuestas que acerca de la investigación en arte se han realizado en la U.A., es que se hace la siguiente referencia. Aun cuando es breve y no constituye una sistematización, -pues el tema amerita una profunda investigación-, es una comunicación acerca de algunas de las figuras que son referentes en la universidad y han sembrado experiencias, expectativas al respecto, así como del camino que antecede el presente estudio.

El Instituto Superior de Arte (ISA), hoy Universidad de las Artes se fundó en 1976. A través de la entrevista realizada a Magaly Espinosa (Machado, 2013), se legitima que la década de los ochenta se caracterizó por una gran efervescencia creativa y la renovación de la enseñanza artística profesional. La profesora destaca el surgimiento en el ISA de un proyecto pedagógico para la enseñanza del arte, concebido como un sistema. Se expresa el valor dado a la teoría, la cual sentó pauta tanto para la producción artística, como para la crítica, la curaduría y los discursos que se generaban en torno a esta.

En esta época sobresale la elaboración de un programa pedagógico, donde la Filosofía y la Estética se articulaban a los intereses de la creación artística, y el artista comprendía la teoría desde sus

prácticas: “Con el paso del tiempo nos dimos cuenta (...) que la práctica artística se inclinaba hacia la postura del artista como etnógrafo, interesado en problemas antropológicos” (Espinosa en Machado; 2013: 12). Algunos de los profesores representantes de ese periodo son: Magaly Espinosa, Lupe Álvarez, J. O. Suárez Tajonera (fallecido), Ivette Martínez, Analín Álvarez, Madelín Izquierdo, Gustavo Pita, Eduardo Albert, Roberto Pellón, entre otros que los acompañaron en diferentes momentos.

En la década de los noventa los propios artistas fueron los que generaron sus propuestas pedagógicas en la U.A. (I.S.A.): “La Pragmática Pedagógica” de René Francisco, “Enema” de Lázaro Saavedra y el “Departamento de Intervenciones Públicas” de Ruslán Torres. En la referida entrevista Espinosa, señala además como continuadores de esta línea de trabajo a Ramón Cabrera con sus clases de Pedagogía del Arte y a Eduardo Morales y Mayra Sánchez con las de Estética.

Existen también otras experiencias muy valiosas de diferentes perfiles del arte recogidas en tesis de pregrado y postgrado de la Universidad de las Artes. Los proyectos investigativos resaltan las relaciones entre teoría y prácticas artísticas y el desarrollo de un pensamiento crítico y de poéticas propias en los estudiantes.

Desde el curso 1997- 1998 se destaca la figura del Dr. C.¹³ Ramón Cabrera Salort al frente de la Comisión de Grado Científico, en la cual se realizó un análisis para fundamentar ante el Ministerio de Educación Superior (MES) la necesidad de abrir en el I.S.A. (actualmente Universidad de las Artes) el doctorado en Arte, proyecto al cual se siguió dando continuidad, aunque aún no se concreta. De estas reflexiones iniciales, en las que se destacaron por su participación los profesores Raúl Navarro Padrón¹⁴ y Magaly Rodríguez González¹⁵, se derivaron

¹³ Doctor en Ciencias Pedagógicas

¹⁴ Doctor en Ciencias sobre Arte y profesor de la Facultad de Artes Plásticas. (Fallecido)

ideas básicas para reformular su tratamiento, así se concibieron los siguientes presupuestos¹⁶:

- La necesidad de considerar las particularidades de cada arte, su historicidad, su contexto. No es posible construir una especie de metodología universal que sirva para todas.
- El enfoque positivista desde las teorías que sustentaban al arte no daban cabida a sus prácticas. Se impone la necesidad de que la investigación penetre en los procesos de creación; por lo que se propone tomar en consideración la investigación cualitativa, que tiene en cuenta el contexto. La visión debía dirigirse más a las de corte etnográfico, antropológico, psicológico.
- La introducción de cambios en algunos de los programas que por plan de estudio mantenían su nombre de Metodología de la Investigación, pero en el caso de Artes Plásticas el propio profesor Cabrera le ponía el subtítulo de “Un curso novelado”, donde los participantes debían implicarse. Propone trabajar con testimonios de investigación, tales como: el epistolario, los diarios de campo, y de artista.

En el año 2004 se realiza el Taller Nacional de Investigación en la Universidad de La Habana, de donde se deriva un informe por parte de R. Cabrera y R. Navarro, acerca de las regularidades de las tesis que se habían sustentado hasta el momento. Este informe presenta un acápite denominado: “Ideas iniciales sobre tesis doctorales en arte”, lo cual puede resultar un punto de partida para nuevos análisis.

A partir de ese informe, surgen un conjunto de ideas que el profesor Cabrera llamó liminares, en las que el autor apuesta por la consideración de que “el propio proceso de creación podía ser un proceso

¹⁵ Doctora en Ciencias Filosóficas y vicedecana de la Facultad de Radio, Cine y Televisión, en esa fecha, hoy Facultad de Arte de los Medios de Comunicación Audiovisual.

¹⁶ Según entrevista realizada por la autora, al Dr. C. Ramón Cabrera Salort, abril, 2015.

de investigación, que el artista al crear investiga, que el artista no parte de hipótesis, sino que crea hipótesis, crea mundos posibles”¹⁷.

La experiencia conduce a la propuesta de dos semestres de Metodología de la Investigación para Artes Plásticas, hoy Facultad de Artes Visuales, uno exploratorio y otro de dinámicas lectoras, en los cuales se expone la idea de que “la creación no es más que otra modalidad de la lectura, y ¿qué cosa es lo que leen?, leen la realidad, se leen a sí mismos bajo un concepto de texto ampliado”¹⁸. Hoy en la facultad de Artes Visuales el proyecto sobre las clases de investigación ha evolucionado y está integrado a los procesos de creación. A instancia del profesor Cabrera y sus discípulos, se incorporan estos preceptos en el curso introductorio de la especialidad, en el que se concibe la investigación como un taller de prácticas textuales, y se retoman durante la carrera, las llamadas por él, “Rutas de orientación”¹⁹.

Otra figura relevante ha sido la Dra. C. Graciela Fernández Mayo, quien enfocada en la investigación de los procesos formativos de las artes, ha impartido conferencias en la institución, en estas deja clara su preocupación sobre los estilos y lenguajes artísticos, la transdisciplinariedad e interdisciplinariedad y la indisciplina epistemológica en la enseñanza de las artes.

En el año 2013 en la Universidad de las Artes comenzaron a efectuarse reuniones de profesores de metodología de la investigación, para socializar las maneras de enseñar y poner en práctica esta disciplina. La intención ha sido entender las prácticas investigativas en relación con las particularidades de las facultades. En el año 2014 los profesores han constituido el Grupo de investigación, lo cual evidencia la explícita preocupación por el tema.

¹⁷ Según entrevista realizada por la autora, al Dr. C. Ramón Cabrera, abril, 2015.

¹⁸ Tomado de entrevista realizada por la autora, al Dr. C. Ramón Cabrera, abril, 2015.

¹⁹ El documento se encuentra registrado en los fondos de la biblioteca de la Universidad de las Artes de Cuba.

En la Facultad de Arte de los Medios de Comunicación Audiovisual, (antigua Facultad de Radio Cine y Televisión) actualmente se aplican propuestas cualitativas, como proceso que funciona junto al de creación. Se ha publicado el libro “Realización audiovisual: arte e investigación”²⁰ en el que se exponen estas experiencias. Igualmente se destacan las propuestas del perfil de Conservación y Restauración de Bienes Muebles, de la carrera Artes Visuales, donde la investigación se corresponde con sus particularidades y se integra de manera sistemática durante la formación del estudiante.

La Universidad de las Artes de Cuba representa un espacio especializado en eventos educativos y de las universidades a niveles nacional e internacional. Se puede destacar esta particularidad cuando se incluye como parte de las actividades de la XVII Conferencia Científica sobre Arte y Cultura, al primer Taller Internacional de Gestión de la Calidad y Acreditación de instituciones universitarias de formación artística, convocado por la Red Universitaria de Arte (RUA) y el Coloquio de la Investigación en las Artes.

Como otras de las actividades relevantes que se organizan, se pueden citar además:

- El Taller Internacional de Investigación y Creación Traspasos Escénicos, fundado por parte del Departamento de Teatología y Dramaturgia de la Facultad de Arte Teatral²¹. En él se proporcionan espacios de discusión sobre la creación artística contemporánea.
- Albur, donde participan todas las facultades y es un evento donde los estudiantes exponen los trabajos de investigación que desarrollan en los diferentes años de sus carreras.

²⁰ Coordinado por el Dr. C. Pedro A. Hernández Herrera y donde participa un colectivo de autores.

²¹ Coordinado por el Dr. C. Eberto B. García Abreu, J^r del Departamento de Teatología y Dramaturgia.

- La Jornada del Joven Restaurador, perteneciente al Centro de Estudios de Conservación Restauración y Museología (CECRM)²².
- El Festival de las Artes, en el cual se presentan las obras de los estudiantes y profesores de todas las facultades, transcurre en diferentes puntos de la ciudad, así como en los circuitos artísticos, de manera que se validan y contrastan ante la crítica especializada, otros artistas y el público que asiste.
- Un acontecimiento relevante es que la Universidad de las Artes se transforma en una de las sedes de la Bienal Internacional de La Habana (Artes Visuales).

En este trabajo se reconoce que en la Universidad de las Artes hay un camino recorrido en función de legitimar la investigación artística como particularidad, que sin dudas, acontece al interior de sus carreras y perfiles por parte de los artistas. Pero permanece la necesidad de seguir profundizando en el tema en cuanto a sus procedimientos y funcionamientos. Es un campo fértil para su estudio desde sus prácticas en los diferentes perfiles artísticos.

2.1.2- Caracterización de los procesos de investigación en el pregrado de la Facultad de Arte Danzario

En el año 2013, en la Facultad de Arte Danzario, se realiza la investigación “El componente investigativo en los estudios universitarios de la danza”²³. Abarca un espectro más amplio que el que aquí se retoma.

Los principales resultados permitieron caracterizar y visibilizar los procedimientos más utilizados para el desarrollo de habilidades investigativas en los estudios de pregrado en esta especialidad. Entre las

²²Dirigido por la MSc. Silvia E. Rodríguez Paseiro.

²³Dirigida por la Dra. C. María del Carmen Mena Rodríguez y la MSc. María Guadalupe Valladares González y con la participación de los profesores de la Facultad de Arte Danzario.

acciones que se realizaron fue de gran relevancia el taller con los profesores de formación general y de la especialidad. En el debate se abordó cómo el componente investigativo atraviesa el quehacer de los diferentes perfiles de la carrera y cuáles son las formas que se utilizan por cada maestro desde su asignatura-clase.

Se analizaron también, las concepciones de investigación y de metodología que se emplean y desde qué posicionamiento epistemológico se hace; además, cómo se articulan los alcances de la investigación cuando se orienta como: método de aprendizaje, tarea en el curso por encuentro, trabajo de curso, trabajo de diploma.

Entre los resultados obtenidos se destacó la diferenciación del abordaje de la investigación entre los perfiles de la carrera: Ballet, Danza Folclórica, Contemporánea y Danzología. Estas particularizan sus procedimientos desde sus prácticas y procesos creativos.

Una característica que arrojó la investigación mayor y que se retoma en esta, es el predominio de la disciplinariedad para comprender el componente investigativo, que entendido en su espectro más amplio, tal y como teóricamente se señala en esta tesis, se aborda de modo fragmentado, es decir, por una parte se imparte la metodología de la investigación, por otra, transcurre la investigación propia de los procesos de enseñanza de las asignaturas generales y las concebidas por las disciplinas integradoras especializadas.

Otra particularidad que refuerza el enfoque disciplinar y caracteriza a la facultad en este caso, es lo concerniente al establecimiento de una única forma de culminación de estudios. Tal y como se establece por la Resolución del Ministerio de Educación Superior (MES) No. 210 del 2007, que norma la investigación para las universidades, en la Facultad de Arte Danzario, el estudiante termina con la realización de un trabajo de diploma. La asignatura Metodología de la Investigación se relaciona

directamente con esta designación, ya que debe preparar al estudiante para la realización del ejercicio evaluativo. En este caso lo indicado por programa en la facultad, es impartir un modelo de metodología cualitativa con el fin de articular la naturaleza artística y cultural de su perfil con la investigación científica.

Un resultado es que con este proceder esta propuesta ha aportado meritorios trabajos científicos en la facultad en general. Particularmente en el perfil de Danza Contemporánea los trabajos de diploma versan sobre procesos de creación, figuras relevantes de la danza, proyectos artísticos, compañías, coreografías, arte contemporáneo.

A partir de reconocer una relación metodológica entre la forma de culminar los estudios y la de preparar al estudiante en función de su ejercicio, se realiza un análisis formalizado de dieciséis trabajos de diploma defendidos en el último quinquenio. La finalidad es identificar los métodos que se utilizan para profundizar en asuntos tan específicos de la danza y su correspondencia con la intencionalidad propuesta por sus autores.

Llama la atención que los métodos más utilizados son: el histórico-lógico, análisis-síntesis, análisis documental, entrevista, observación externa y participante. Sin embargo, al interior del trabajo, muchos realizan su estudio a partir de métodos que no se declaran y que están explicados por los clásicos de la danza y otros especialistas, como son: el análisis y la documentación del movimiento, la crítica danzaria, las historias de vida, registros reflexivos de la co-creación como intérpretes en una puesta y análisis dancísticos de las obras. Estos métodos no siempre se reflejan en los libros y manuales de metodología de la investigación científica, pero son las formas particulares de investigar en esta especialidad artística (ver anexo 2).

A partir de este resultado se piensa que la relación metodológica que se pauta entre la forma de culminar los estudios y la de preparar al estudiante en función de su ejercicio final no es suficiente. Esta requiere de ser comprendida también en su arista epistemológica. Es decir, el estudiante debe tener claro: además de cómo construye el conocimiento declarado por él, objeto de estudio, cómo construye esta relación (epistemología de segundo orden).

Por esta razón se refuerza la idea de la complejidad que requiere el estudio de la investigación como proceso construido por el sujeto que investiga y su vínculo con otros saberes de su praxis. La enseñanza de una metodología, en la que este no le hace ninguna moción desde su saber, es una limitación. Trae como consecuencia que los métodos no reflejen en toda su magnitud la vía por la que transita el investigador y queda restringida su función de eje heurístico y creativo para el sujeto y el proyecto que se traza.

Explicar los métodos como un conocimiento establecido únicamente en la metodología de la investigación y a través de conceptos, propicia que el estudiante los enuncie de forma mecánica, y se dificulta su función de guía heurística para buscar y procesar la información. Es necesario que él los reconstruya en función de su intencionalidad y objeto de estudio, que se apropie de ellos contextualizándolos en la medida que los aprenden.

Cuando se estudia, por ejemplo, qué es el análisis de contenido, su definición, sus herramientas, no bastará con que el estudiante se aprenda lo que significa a partir de un enunciado conceptual, requiere de vivenciarlo en sus espacios de aprendizajes. Se propone que el método se realice a través de los procedimientos de pensamiento para extraer y procesar información (mapas conceptuales, resúmenes, cuadros sinópticos, fichas), o sea; realizar un análisis del contenido sobre el texto que aborda ese tema con sus propios procedimientos. La intención es que

descubran por sí mismos y en debate con sus compañeros, los niveles de dificultad que se les presentan en el texto y en la acción con la herramienta para su análisis, que puede además ser muy diferente para cada estudiante y para cada contexto.

En la danza, particularmente el análisis dancístico²⁴ constituye un análisis de contenido contextualizado y transcurre como proceso heurístico de investigación; él forma parte de la experiencia de aprendizaje artístico. Sin embargo, la enseñanza de los métodos de investigación desvinculados de las metodologías propias de las prácticas artísticas, de la danza en este caso, no permite visibilizarlos en el contexto de la metodología y los talleres de investigación.

Las asignaturas vinculadas a las prácticas artísticas son fuente de conocimientos que pueden tributar a los modos de hacer danzario. La disciplina principal integradora del perfil es “Entrenamientos y Creación en la Danza Contemporánea”; en ella el Taller de Creación Coreográfica juega un papel fundamental, ya que se relaciona con otras asignaturas para integrar el conocimiento en la praxis. En tal sentido, en el plan de estudio se refleja así:

Taller de Creación Coreográfica, brindará herramientas para el proceso de investigación y organización del movimiento en la construcción danzaria. Tomando como eje la asignatura Creación Coreográfica, se integran a ella otras asignaturas como: el Análisis y la Escritura del Movimiento, la Actuación, la Dramaturgia y el Diseño

²⁴ Según la maestra Lilliam Y. Chacón Benavides: “El análisis dancístico no es más que una opinión especializada, construida a partir del desmontaje de la macro estructura que procura ser la puesta en escena del espectáculo danzario, incluye, el montaje de las obras coreográficas y la organización escénica de sus imágenes, no solo como concepto sino como enunciador, el desempeño de los intérpretes, el tratamiento del cuerpo vs movimiento, el tiempo, el espacio, vestuario, escenografía, las luces, el estilo de la compañía y del coreógrafo; así también el proceso de entrenamiento e investigación. Se trata de construir un juicio verbalizado sobre un lenguaje no verbal, sin separarse de la intención creativa del autor, de modo que sirva y ayude a estimar, a fijar el evento danzario en el tiempo y la historia, con independencia de la condición espacio temporal de la danza. Durante este proceso se establece una relación concomitante entre la creación, su significado, la intención, la recepción y por último la apoyatura teórica que acompaña el análisis crítico [...] la percepción de la obra coreográfica pasa por: la percepción sensitiva del movimiento del sujeto, el uso de métodos de comparación científicos para el análisis en todos sus ámbitos y la descripción desde la decodificación de cada uno de los elementos.” (Chacón; 2013: Lám. 5 y 9)

Escénico, todas ellas necesarias para las diversas producciones coreográficas. (Facultad de Arte Danzario; 2011: 81)

A pesar de que se enfatiza en la investigación, estas asignaturas no se relacionan con la Metodología de la Investigación. Esta se ubica por plan de estudios como una asignatura teórica en la disciplina Historia, Teoría e Investigación Danzaria y en ella se articulan la Historia de la Danza, Semiótica, Pensamiento Escénico, Teoría y Análisis de la Danza.

Si bien el proyecto de plan "D" indica establecer relaciones interdisciplinarias, aun en la estructuración curricular se refleja la presencia epistémica del anterior plan de estudios: el carácter disciplinar del mismo y la concepción dicotómica acerca de la teoría y la práctica y consecuentemente de la investigación y la creación. Este resultado se confirma a partir del taller efectuado con profesores y directivos de la facultad y con profesores que imparten clases de otros departamentos docentes, en el contexto de la citada investigación (julio, 2013 y febrero, 2014) y el estudio de los métodos utilizados en los trabajos de diploma (anexo 2).

El plan de estudios D propone una visión interdisciplinar y aspira a remover un modelo de academia y de distribución de conocimientos disciplinar formados culturalmente en los sujetos como matriz epistémica. Para ello existe el diseño integrador, pero no es suficiente para que se cumpla su cometido, también se requiere de la transformación de formas de pensar y reestructurar el plan cuando se ejecuta, aspectos que aún debe ser resuelto a nivel subjetivo, reflexivo, inclusivo.

2.1.3– Reconocimiento de los procederes de la investigación en las clases de creación artística danzaria

La entrada al campo: La primera acción que se ejecuta para acometer el estudio de caso, se corresponde con la observación de las clases de Taller de Creación Coreográfica en el grupo del curso regular diurno de la carrera de Danza Contemporánea en el curso 2012-2013.

Para ello se contacta con la Facultad de Arte Danzario, se dialoga con la profesora Linet Rivero Rubio²⁵ que imparte la asignatura, y con los estudiantes. Se les declara que se está realizando un ejercicio investigativo exploratorio y se considera su aprobación para la permanencia de la investigadora en las clases.

La composición del grupo es de diez bailarinas de diversas procedencias en cuanto a formación danzaria. Cuatro de ellas provienen de realizar estudios en la Escuela Nacional de Danza y proceden de diferentes regiones de Cuba, mientras que las seis restantes son de varias nacionalidades, con preparaciones también distintas en cuanto a su código corporal, cualidades de movimientos²⁶, referentes afectivos, formaciones profesionales previas y expectativas con respecto a la danza.

Las clases observadas se desarrollan en el primer semestre, en ellas se pretende que el estudiante se involucre en los procesos creativos a partir de la improvisación²⁷, es decir, desde la conciencia del cuerpo y

²⁵ Bailarina, coreógrafa, profesora del ISA, MSc. en Estudios Teóricos de la Danza.

²⁶ La cualidad del movimiento se refiere a los patrones de movimiento, las frases y las acciones. Están compuestas por cuatro factores: energía, tiempo, espacio, peso. Los cambios cualitativos concentrados en cada factor, tienen lugar entre dos extremos u opuestos. Cada extremo se llama elemento de cualidad: Energía: libre- restringido; Peso: liviano-pesado; Tiempo: rápido-sostenido; Espacio: directo-indirecto.

²⁷ "...la improvisación dancística fusiona creación con ejecución. El bailarín origina y hace movimientos simultáneamente sin planeación previa. Por tanto, es `movimiento creativo del momento`. La improvisación es una manera de entrar en contacto con la corriente inconsciente sin censura intelectual, permitiendo la exploración, la creación y la acción simultáneas y espontáneas. La improvisación surge como una respuesta de movimiento interior dirigido a una imagen, una idea o un estímulo sensorial. No estamos afirmando que sea necesario improvisar para hacer coreografía. Aceptamos la noción de que los movimientos, al igual que las ideas, pueden surgir del

sus posibilidades expresivas y creativas como fuente de creación danzaria. Se basan en los presupuestos que están planteados en la literatura por diferentes maestros de la Danza Moderna en el siglo XX²⁸, además de la exploración y descubrimiento de las potencialidades para la creación, ya sea como posible futuro maestro, coreógrafo o cocreador en su función de bailarín.

El método que se utiliza para reconocer los procederes de la investigación en las prácticas artísticas es el de la observación externa (ver anexo 3).

El objetivo de la observación es: extraer información desde la práctica danzaria, para configurar las hipótesis de trabajo construidas a nivel teórico sobre las dimensiones de la investigación artística. A la vez, estas se constituyen en unidades de análisis utilizadas para la recogida y análisis de la información.

La observación se realiza en un primer momento de este estudio, a la par de la búsqueda teórica y no a continuación de esta. Teoría y práctica se fueron conformando conjuntamente con la entrada al campo. En la guía se evidencia como el punto de partida de la autora con respecto a la concepción de la investigación era disciplinar. Un primer resultado confirma la necesidad de enfocar la investigación desde la interdisciplinariedad.

El análisis de los resultados permite señalar que:

Investigación, conocimiento y evaluación se establecen a partir de relaciones interdisciplinarias. Los métodos que se utilizan se funden y reorganizan en función de la construcción de conocimientos artísticos. A la vez, se configuran los procesos de investigación artística que se tornan

creador en plena floración y por completo formados lo que sí afirmamos es que la improvisación es una buena manera de experimentar y aprender conceptos coreográficos." (Bloom y Tarín; 1996: 26)

²⁸ Doris Humphrey, Rudolf Laban, José Limón, Lynne A. Blom y L. Tarin Chaplin.

guía heurística de los procesos creativos. La evaluación es una fuente de regulación para la validación del proceso de creación artística.

Fundamentar como acontecen las relaciones entre la investigación, el conocimiento y la evaluación en el caso estudiado, permite contextualizar el proceso de investigación artística en sus prácticas. Por lo que se constituye en un constructo teórico-metodológico a tener en cuenta para la recogida de datos y el análisis de los resultados.

Particularmente en el grupo observado para la realización de la exploración se evidencia que **la investigación** está dirigida a las formas expresivas individuales y grupales, pero también al cuerpo danzante en relación con sus posibilidades de creación y de movimiento. La profesora aprovecha las situaciones vivenciales emergentes que puedan favorecer la dinámica de los talleres, por lo que su labor es muy intuitiva y creativa.

La improvisación²⁹ y la exploración³⁰ contribuyen a la búsqueda de movimientos y tributan a la formación de una matriz o maqueta para **la producción artística** o la obra, según sea el caso. Se considera que forman parte de **las vías o métodos** que utiliza el bailarín para la investigación acerca de sus recursos expresivos y las posibilidades que le brinda su cuerpo a partir de su experiencia. Los movimientos improvisados a su vez enriquecen su conocimiento de la danza y conforman un aval de nuevos referentes acerca de esta. La improvisación es productiva en tanto aporta al estilo personal de cada uno, al

²⁹ ... la práctica de la improvisación, lleva al sujeto a trabajar fuera de sus esquemas. Los movimientos que había que realizar, relacionados con funciones elementales (genéricas) del cuerpo (rotación, flexión, extensión, etcétera), se relacionaban mediante un proceso aleatorio. Surgía entonces lo inesperado, aquello que el sujeto corporal no conocía de sí mismo. El valor de la experimentación es total... (Louppe; 2011: 370)

³⁰ Noción utilizada en los procesos creativos de las prácticas corporales dancarias como parte del trabajo investigativo para encontrar, enriquecer o crear todo tipo de motivaciones o ideas a desarrollar en las improvisaciones relacionadas con el tema particular que se aborde en la enseñanza de la composición coreográfica. El trabajo exploratorio contiene toda una serie de experimentaciones (físicas y/o intelectuales) que devienen en tareas orientadas a los estudiantes-bailarines por el profesor-creador, por ejemplo: hacer listas con posibles imágenes, situaciones dramáticas, palabras, variaciones de movimientos; trazar una serie de diseños espaciales, dibujos, gráficos; compilar una serie de fotografías, pinturas o películas; comparar y contrastar respuestas y después discutir las en el colectivo. El componente lúdico forma parte de la exploración dancaria.

conocimiento danzario y al mismo tiempo se combina en la producción grupal. Tales acciones permiten referenciarse en lo personal a través de los otros, pero también en un contexto en el que se relacionan las improvisaciones de todos.

La naturaleza de **la creación** en sí, exige la libertad para moverse en el espacio, para explorar el cuerpo en la praxis. Se aporta un **conocimiento** que en cada sujeto es de naturaleza única y que a su vez se contextualiza en las diferentes situaciones provocadas por la maestra o las estudiantes, por la comunicación entre ellas, por las interacciones que establecen.

La dinámica de las clases observadas permite brindar **conocimientos** que existen en teoría y se manifiestan en las prácticas danzarias con la particularidad que brinda el referente de cada cuerpo. El discurso danzario involucra al sujeto todo, a una episteme, entendida como matriz de pensamiento que implica una cosmovisión personal, grupal y social, un modo propio de asignar significados y producir sentidos a partir del lenguaje corporal dancístico.

Estas situaciones generan aprendizajes y conocimientos *in situ*, crecen y se complejizan a partir de verdaderos procesos de diálogo con el cuerpo al tener que buscar soluciones de movimientos en espacios determinados por la maestra, que, en busca de desarrollar la integración del grupo, genera ejercicios que desarrollen la comunicación corporal. La profesora declara que, de acuerdo a las características del grupo, es que son elegidos los ejercicios. En este caso busca desarrollar la confianza, que piensen en las otras, la experiencia de compartir el espacio, de percibir cómo yo me muevo en el mismo espacio en relación con la compañera.

La diversidad de las expresiones, en particular, en un grupo con una composición tan variada, permite observar una gran riqueza y a la

vez diferencias marcadas en las improvisaciones. Cada cual integra los recursos y herramientas que tienen, desde las clases y talleres tomados anteriormente, las vivencias en cuanto a la construcción social y cultural del cuerpo³¹, su relación con la danza e incluso, con otras profesiones que poseen en su formación³². También desde los procesos intersubjetivos que se generan en estos espacios de construcción y que se contextualizan en las relaciones de improvisación.

La observación permite ganar mayor claridad acerca de la concepción del cuerpo como un todo. En los procesos creativos se expresa el estilo personal de los bailarines que incluye sus movimientos, donde se comprometen las particularidades de la personalidad de los bailarines, sus niveles de conocimiento de sí en su desempeño, su autoestima, autoimagen, in-seguridades, reconocimiento y autoafirmación como bailarín creativo, lo cual se refleja en la interpretación; esto puede provocar a veces, que la búsqueda de la mejor imagen interfiera en la exploración de una calidad de movimiento³³ propia, pues muchas veces se hace lo que se sabe seguro, sin embargo, crear implica asumir riesgos.

Este resultado genera la propuesta de integrar el tratamiento de estos aspectos desde la asignatura Psicología, vinculado a los procesos de la clase de creación. La idea es ponerla en función del conocimiento de sí, de cómo expresarse a partir del discurso corporal, de las particularidades de su subjetividad y la búsqueda de un desempeño saludable.

³¹ Integrantes de México, Cuba, Ecuador, Colombia, Canadá.

³² Estas estudiantes son de otros países y tienen por exigencia familiar, social y cultural, una formación en otra profesión que les permita vivir de ella. Aunque sí han recibido clases de danza en escuelas o conservatorios.

³³ Según Laban, el "esfuerzo" es el factor más importante para conocer cómo se mueve una persona. Fue este el factor que determinó la forma en el espacio del cuerpo que se mueve. Así, nació la teoría del **esfuerzo-forma** (effort - shape). La calidad del movimiento está dada en los términos del tipo de energía (esfuerzo) y los tipos de adaptaciones corporales en el espacio (forma).

En cuanto a la **evaluación**, las clases de la asignatura Creación Coreográfica, se caracterizan por la no censura, por ser sistemática y apoyarse en la reflexividad de cada cual con respecto a su cuerpo danzante y las posibilidades creativas como ejercicio conducente a la autorreferencialidad.

La **evaluación** se observa como sistema autopoietico de conocimiento. Se desarrolla a partir de la improvisación que opera como herramienta de investigación propia de la práctica artística danzaria y de la exploración que permite llegar a nociones corporales, con una intencionalidad propia, inédita, para probarse en el sentido creativo.

La acción exploratoria proporcionó extraer información acerca del funcionamiento de los procesos de creación en las prácticas artísticas danzarias. **La información obtenida desde la práctica danzaria, permite configurar como unidades de análisis para la recogida y análisis de la información en el campo, a la triada: investigación, conocimiento, evaluación en sus relaciones.** Esto propició la preparación de la investigadora para poder realizar la observación participante y las entrevistas a los especialistas. Además, facilitó la estructuración contextualizada del acompañamiento de la Psicología. Asimismo, contribuyó a la modelación de las dimensiones epistemológicas de la noción investigación artística en la universidad, propuesta por la autora como punto de partida en el marco teórico conceptual del presente trabajo.

2.2- Registro de los criterios epistemológicos que funcionan como referentes investigativos en los procesos de creación de la práctica artística del perfil Danza Contemporánea, en el contexto académico de la Universidad de las Artes de Cuba

2.2.1- La investigación artística en los procesos de creación de las prácticas artísticas danzarias: una experiencia interdisciplinar

En esta nueva etapa se realiza la contextualización de la investigación artística estudiada a partir de las prácticas artísticas. Se toma como eje articulador la tríada investigación-conocimiento-evaluación en función de la interdisciplinariedad que caracteriza las relaciones de los conocimientos teóricos-prácticos, en este caso, danzarios.

Se aborda la investigación artística en los procesos de creación a partir de la experiencia de bailarines profesionales que cursan la carrera, en la modalidad del curso por encuentro. La acción se desarrolló en el año 2013. La composición del grupo es de diez estudiantes, seis mujeres y cuatro hombres, de diversas procedencias en cuanto a las prácticas danzarias en sus compañías, su código corporal, calidades de movimientos, referentes, experiencias, intencionalidades, formaciones profesionales previas y expectativas con respecto a la danza.

Los métodos que se utilizan son: el análisis de contenido de los programas y registros visuales que documentan los talleres, y la observación participante (ver guía en anexo 4). La autora participa con sus intervenciones desde el acompañamiento de la asignatura Psicología a las materias Análisis y Escritura del Movimiento y Creación Coreográfica, y aun cuando la Psicología se impartía al día siguiente, se propicia reorientar la clase en función de lo que pasaba en el taller. Los

profesores de las tres asignaturas se reúnen sistemáticamente para coordinar estas acciones.

Las clases observadas se corresponden con el segundo semestre de las asignaturas de Creación Coreográfica y Análisis y Escritura del Movimiento, integradas en el Taller de Creación Coreográfica. Estas resultan básicas para la formación y ya en su concepción curricular se proponen a partir de la integración. Son impartidas por los profesores Odwen Beovides González y Lilliam Y. Chacón Beavides, respectivamente. El objetivo por parte de los maestros es que cada uno de los participantes explore sus potencialidades, en tanto intérprete cocreador, profesor de danza o coreógrafo, lo cual dependerá de las funciones que realizan en su práctica artística profesional activa.

El trabajo de coordinación de esta acción para lograr una interrelación con la asignatura Psicología, resultó un proceso de construcción complejo ya que implicó realizar un trabajo sistemático con vistas a su vinculación desde la práctica. Para esto se tienen en cuenta los propósitos de las asignaturas que participan del Taller de Creación coreográfica en el semestre abordado.

La asignatura Creación Coreográfica tiene la finalidad de que los artistas-estudiantes produzcan un discurso corporal original a partir de la búsqueda de sentidos de movimiento, en relación con ellos, y el tema o motivo que se ha seleccionado para crear frases de movimientos. Los principales referentes prácticos e investigativos sobre la creación en la danza contemporánea en este caso en la praxis, se reflejan en la relatoría realizada, a partir de la observación participante en el Taller de Creación Coreográfica (ver anexo 5).

El profesor contextualiza la asignatura. A pesar de haber un programa establecido, él prepara su clase tomando en cuenta las características de los estudiantes. Estos tienen un conocimiento teórico-

práctico por su formación profesional y por su trabajo en diferentes Compañías de Danza en el país³⁴. Ante tal situación, la clase va dirigida a la creación de frases coreográficas, las mismas se observan y discuten en el grupo y se busca un análisis del movimiento y de los procesos de creación, en el cual se ponen de manifiesto los contenidos a impartir en el taller.

En este programa se orienta que,

La clase deberá facilitar la interrelación del trabajo individual y grupal para que fluya el trabajo creativo del grupo. La reflexión grupal permitirá a cada estudiante compartir sus vivencias y experiencias, y también analizar y valorar las creaciones danzarias como resultado del desarrollo alcanzado en las clases, es por ello, que se convierte en un componente indispensable para el ejercicio investigativo, artístico y crítico que demanda en este nivel la asignatura Creación Coreográfica. (Colectivo de autores; 2010: 3)

En las clases observadas, esto se pone de manifiesto, dando la oportunidad a todos de tener participación. El ejercicio que se orienta consiste en crear dos frases de movimientos con identidad propia, de un minuto cada una y sobre un mismo tema. Las frases se manipulan usando los dispositivos coreográficos³⁵ y son expuestas ante el grupo que funciona como un público especializado. Se privilegia la concepción de una idea propia, que pueda ser reinterpretada por el espectador especialista y a la vez sea objeto de debate durante el propio proceso de trabajo grupal.

³⁴ Por las características del estudiantado que entra en este tipo de curso se hacen variaciones al programa que forman parte del proceso de perfeccionamiento del mismo.

³⁵ Los dispositivos coreográficos son las maneras de desarrollar las pepitas de oro del movimiento, enriqueciendo y alargando un movimiento inicial para construir un cuerpo más grande de material coreográfico. El material original se manipula y amplía de tal manera que un poco se vuelve más; que lo que es pedestre, mundano o mimético se enriquezca y se le infunda interés, aliento y profundidad... son caminos para desarrollar y animar semillas de movimiento (Blom y Tarin; 1996: 122)

Esta práctica permite estudiar las propuestas de cada participante, los cuales muestran su frase corporal sin develar su tema y motivo de origen. El grupo de clase junto a los profesores analiza sobre la relación del tema con la frase corporal expuesta, lo que permite mediante el debate y la reflexión colectiva exponer los diferentes niveles de lectura acerca de las propuestas creativas.

La selección de los movimientos que se precisan para transmitir la idea no deviene de estructuras preconcebidas, ya que **tienen en su base la improvisación y la exploración**. Estos procedimientos forman parte de un proceso de investigación que se materializa a través de **la manipulación de la frase, su ordenamiento, la experimentación** para componer un discurso que puede ser recompuesto en el proceso de creación. En el mismo se devela la intuición, pero también la conciencia de la selección, de la intencionalidad, en la que emerge la autorreferencia del artista.

El grupo es un regulador del proceso, en este sentido es evaluador del funcionamiento de las frases y en el acto de intercambiar referencias externas se produce el montaje, -por parte de los/las estudiantes- y desmontaje, para realizar un análisis del movimiento juntos y contrastarlo con la producción que cada cual propone. Las lecturas pueden ser diversas y se hace énfasis en las relaciones intersubjetivas derivadas del proceso creativo.

La referencia de cada sujeto, sus recursos, son exponentes de conocimientos particularizados que se enriquecen a partir de los otros y viceversa. Es un diálogo donde se expresa la experiencia que cada cual trae, pero también la que se comparte y se produce en ese momento.

Al decir del profesor O. Beovides: “en la danza es importante saber decir, con el movimiento exacto, sin necesidad de decir más, porque entonces se diluye la idea y tiende a perderse el sentido”. Otro aspecto

que se destaca por la maestra L. Chacón es “la manipulación del tema”, lo cual deja clara la intencionalidad del creador-investigador y “cuáles son los ornamentos que se le ponen”. Un presupuesto significativo es el de respetar la gestualidad de cada cual, pues todos no expresamos con los mismos gestos una idea.

Esta precisión que realizan los profesores puede pasar inadvertida, sin embargo, es tan importante como tener en cuenta las propuestas de R. Laban y otros teóricos de la danza en este espacio. **La búsqueda del movimiento** propio incluye conocimientos que funcionan incorporados a un hacer, a la reflexividad sobre sí, no es teoría depurada para repetir, sino configurada desde cada uno para ser llevada a la práctica a partir de su propio cuerpo, de la exploración del movimiento en sí mismo, del espacio, para lograr frases en las que se expone lo que funciona para cada uno.

El montaje-desmontaje de las frases con el acompañamiento de los profesores y el grupo durante su práctica artística, permite la configuración de la propuesta realizada por los bailarines. Su proceder se acompaña de la teoría que brinda el análisis y escritura del movimiento, que según la profesora L. Chacón:

...favorece la observación analítica y la práctica creativa del movimiento desde una perspectiva investigativa, brindará al estudiante los conocimientos y habilidades básicos para el análisis del movimiento creativo dentro del espectáculo danzario como tal, al tiempo que ampliará los referentes teóricos que le permitan operar con desenvolvimiento en su quehacer artístico y pedagógico. (Chacón; 2010: 1)

De manera que, a la par de los conocimientos prácticos que brinda esta asignatura, la profesora les proporciona herramientas para realizar labores de investigación dancística que acompañe a la clase de Creación Coreográfica.

En este caso **el conocimiento** no es únicamente lo que se encuentra en un libro. Ciertamente, la experiencia teórica aprendida cuenta, pero se integra al referente corporal junto a la técnica, al entrenamiento, a las particularidades y aprendizajes cotidianos del estudiante-bailarín-coreógrafo: aspiraciones, intereses, necesidades de expresión concretadas en la creación a partir de un proceso que no puede ser generalizable, sino que es único, porque objeto y sujeto se integran durante la investigación en función del proceso creativo, es eso lo que lo hace inédito.

El proceso de creación en este contexto es investigación, en tanto el sujeto resignifica el objeto en su praxis y contexto, lo selecciona y aplica de acuerdo a sus necesidades y posibilidades corporales, lo transgrede cuando toma su esencia y lo devuelve en la obra o producción artística. Conjuntamente se evidencia la investigación sobre sí mismo, sobre qué y cómo cada sujeto involucra sus conocimientos, cosmovisiones, estéticas, que en el arte se tornan experiencias. El sujeto funciona inmerso en el establecimiento de relaciones dadas en un contexto, donde se expresa el pensamiento recursivo, autorreferente que se propicia en un sistema complejo.

Es un ejercicio en el cual **el conocimiento** circula a partir de su procesamiento en la praxis y de la potencialidad de cada cual, no solo en el plano del aprendizaje individual, ya que también se generan formas o vías de producción del conocimiento que son socializadas. El taller es de todos, en él se examina tanto lo que se quiere decir a partir de las frases creadas, como lo que se entiende por los otros y lo caracteriza la reflexividad y el diálogo grupal. Los profesores recuerdan cómo ajustarse a la tarea y al tema. Se busca que se aprenda a dar una justificación coherente con el lenguaje corporal que se expresa en el tema. **El problema del conocimiento no queda resuelto con su reproducción,**

sino requiere de una producción, por lo cual se evidencia en un proceso y resultado que cristalizan en la obra o proyecto artístico.

Todos los estudiantes cursistas de los talleres vivencian esta dinámica, pero no todos tienen conciencia de su proceso de investigación y requieren de una mayor preparación, pues no siempre están listos para producir formas propias de decir, hacer y elaborar un resultado propio original y creativo, con valores artísticos para mostrar.

Para que se pueda fundamentar una obra, el artista/estudiante debe tener claridad del **dominio de los recursos investigativo-creativos** que utiliza y poderlos expresar a partir de los referentes de conocimientos que como matriz epistémica mueven **la investigación artística en la danza contemporánea**. Además, el resultado artístico debe ser considerado como un aporte creativo y original dentro de la danza, por parte de los profesores/estudiantes/artistas participantes. **La evaluación** es procesual y su fin es reflexionar sobre: el proceso creativo *in situ*; las poéticas, valores, estéticas, cosmovisiones de los creadores; y los aprendizajes involucrados en torno a la producción de la obra.

Esta forma de investigación -en la cual lo experiencial es inherente a la naturaleza del arte y transcurre en un proceso de internalización³⁶-, forma parte de las herramientas que funcionan en la acción creativa y se consideran en la conformación de la danza contemporánea hoy, en la que los sujetos participantes son co-creadores de la obra. Por lo cual se justifica esta manera de investigar como vía de producción creativa profesional del artista y a la vez puede ser un camino para su superación.

El taller tiene la intención de que el estudiante se realice como creador a través de una propuesta. En este caso se les orienta la realización de un video danza, que es socializado en el grupo, junto al ejercicio de las asignaturas Análisis y Escritura del Movimiento.

³⁶ Alusivo a L. S. Vygotski (1987, 1995); ver además en R. Corral (2002) y L. Morenza (s/f)

En función de relacionarse con estas materias, la propuesta de la asignatura Psicología fue la de retroalimentar desde **el estudio de la subjetividad**, el desarrollo de la personalidad y el diálogo con el cuerpo, para potenciar el aspecto **reflexivo y autorreferencial** de los estudiantes/investigadores de los procesos de creación, en el contexto de las dos asignaturas antes mencionadas.

Los temas están recogidos en los programas de las asignaturas Psicología y Creación Coreográfica, pero puede acontecer que desde una mirada disciplinar por parte de los docentes, funcionen como conocimientos paralelos. Ante tal situación al estudiante le será muy difícil vincularlos y ponerlos en función de su práctica profesional.

Por ello, la integración cumple dos cometidos que se pautan premeditadamente: uno, dirigido a relacionar ese diálogo del cuerpo con una concepción holística de este, donde la subjetividad, como objeto de estudio de la Psicología, se llene de contenido contextualizado y con sentidos psicológicos propios de los danzantes en sus prácticas. (Este contenido tributa al tema uno del programa de Taller de Creación Coreográfica.)

Dos, hacer que se investigue la subjetividad en el proceso creador del video danza, a través de la reflexividad y el diálogo para explorar el cuerpo desde un conocimiento experiencial que se expresa en la práctica artística. Estos son métodos propiciadores de la interdisciplina y transdisciplina, tributan a la cooperación y el enriquecimiento de los aprendizajes. Para ello se va trabajando durante el curso de forma progresiva y los contenidos de la Psicología se ponen en función de la experiencia de cada uno y particularmente la que se ha desarrollado en su formación como bailarín.

De modo que la reflexión derivada del Taller de Creación Coreográfica se aborda en las clases de Psicología, y se les pide como

ejercicio final de la materia la realización de una breve referencia que responda a la siguiente interrogante: ¿cómo me pienso en el acto creativo del video-danza?

La evaluación, de carácter cualitativo, se articula con la tarea final del Taller de Creación Coreográfica³⁷ a partir de la realización de una reflexión sobre sí como sujeto creativo.

Este ejercicio de reflexividad resultó difícil y rompe con el esquema de evaluación, propio de las llamadas asignaturas teóricas. Sin embargo, la integración de los contenidos a impartir desde la asignatura a las prácticas artísticas favoreció su comprensión y fundamentalmente fue productivo para el resultado artístico.

Desde el punto de vista de la Psicología no se expone un material depurado lleno de conceptos abstractos y generalizados, sino que se aprecia en la fundamentación de los trabajos, el sentido personal que cobra el cuerpo, la creatividad, la autoestima, la autoafirmación como artista, incorporado al discurso sobre la composición coreográfica y el análisis del movimiento de su obra. La intuición y la reflexión crítica no solo van a funcionar para la producción artística en su práctica, sino también para el sujeto-cuerpo que investiga, que concientiza su intencionalidad, su potencialidad artística, expuestas como soporte de su proceso de creación.

Se reconoce por parte de los artistas estudiantes que el material resultante tributa a su proceso creativo. Además, permite visualizar a los profesores la diversidad de las expresiones, la riqueza de sus recursos, su creatividad para dialogar y comunicar, sus vivencias y reflexiones sobre su cuerpo en función de su proceso de creación.

Algunos de los resultados más significativos son: los referidos a identificarse como un artista comprometido con su tiempo, e involucrado

³⁷ Realizar una maqueta para un video-danza

con preocupaciones tanto individuales como sociales. Entre estos se encuentran, la contraposición entre la pérdida de valores y su formación en el contexto de la sociedad cubana, el concepto de amistad y lealtad, la cotidianidad de sus expresiones en el día a día, su relación con el mejoramiento humano. El pensamiento de José Martí aparece como referente cosmovisivos en dos de los autores, esto resulta interesante, pues es pensado a partir de un contexto contemporáneo y por parte de estos jóvenes creadores.

Además, se reflejan la preocupación por la inseguridad y la ansiedad que puede generar el proceso creativo a un artista, la necesidad de basarse en sus propias vivencias, no generar un juicio negativo acerca de lo que se hace, aprovechar los recursos estéticos que brinda el espacio donde desarrolla su video-danza, el diálogo con el cuerpo, la escucha atenta a emociones y sentimientos, las intencionalidades al decir con el movimiento.

Se reflejan también las necesidades de expresión de vivencias tales como el dolor, las caricias, las ausencias, las luchas con las propias limitaciones, sus creencias, sus propuestas para realizar diversas lecturas sobre un tema y el respeto a las formas de decir de los otros. Se reseña el valor de los conocimientos que aportan las metodologías de la composición coreográfica para el montaje de la obra, así como a la teoría del análisis dancístico utilizado de modo muy particular en cada caso para fundamentarla y vincularla a la intencionalidad de la producción artística u obra de video-danza que se presenta.

La contextualización en este segundo momento evidencia cómo la investigación artística se genera en torno a las necesidades e intencionalidades de los artistas estudiantes en su ejercicio creativo.

En este contexto se reconoce por los participantes que:

- En la investigación artística-danzaria hay teoría avaladora de la composición coreográfica, y metodologías proporcionadas por los teóricos del análisis y escritura del movimiento, pero estas no funcionan separadas de la práctica artística de los procesos de creación en el contexto estudiado.
- El conocimiento se produce a partir de procesos autorreferenciales, reflexivos en la búsqueda del discurso del movimiento y el diálogo con el cuerpo danzante. La evaluación se promueve en el intercambio y la reflexión de las propuestas, se redimensiona a través de la búsqueda de la frase precisa, la que satisfaga las expectativas del danzante y del grupo espectador especialista.
- El cuerpo inmerso en estas prácticas se revela único, con una historia de vida, características personales propias, en relación con lo social, lo cultural. Es sujeto-objeto contextualizado y en función de la búsqueda de un discurso corporal danzario.
- La tríada investigación-conocimiento-evaluación, funciona como sistema abierto que ofrece múltiples posibilidades, por eso es rizomático, multidimensional y se contamina con otros saberes que lo enriquecen y forman parte de la experiencia.

2.3 – De la práctica y la experiencia: fundamentos epistemológicos contextualizados

En este epígrafe se realiza la triangulación de la información recogida a partir de los métodos aplicados en el estudio de caso sobre la investigación artística en las prácticas de los procesos creativos en el perfil de Danza Contemporánea. Se toman en consideración los resultados obtenidos desde varias entradas de datos:

- Los que aporta el análisis de contenido: tanto de la información bibliográfica acerca del tema, las tesis de culminación de estudios donde

se analizan los métodos utilizados, así como la relatoría realizada de la participación de la autora como estudiante en conferencias y talleres de expresión corporal de danza (ver anexo 6).

- Los que ofrecen los registros obtenidos a través de la observación externa (clases de Creación Coreográfica), y participante del Taller de Creación Coreográfica (que incluye las clases de la asignatura Creación Coreográfica y Análisis y Escritura del Movimiento), con el acompañamiento de la asignatura de Psicología.

- Los que contempla los resultados que arrojan las entrevistas que ofrecieron los especialistas entrevistados (ver anexo 7): O. Beovides, L. Rivero y M. C. Mena, profesores de la asignatura Creación Coreográfica.

A partir de la integración de los resultados, contextualizados en este estudio de caso, se sistematizan como criterios epistemológicos de profesores y estudiantes acerca de la investigación artística de los procesos de creación, del perfil Danza Contemporánea, de la Universidad de las Artes de Cuba, los siguientes:

El conocimiento de la danza comprende no solo el hacer o el pensar la práctica, también integra el análisis, la reflexión crítica, **la investigación y la evaluación** acerca de cómo se hace. Estas acciones no se dan por separado, funcionan como un todo que se encuentra en el ejercicio de la práctica de los procesos creativos y que son marcados por la búsqueda **de los estilos personales de movimiento**.

Así, las prácticas artísticas dancarias se tornan estimuladoras de sujetos creativos, productores de conocimientos acerca de la danza, en su gestión artística, investigativa y profesional. Es un saber que responde a una inteligencia corporal, a partir del cual se genera un discurso compuesto por las frases de movimiento, así como, por otras narrativas como el video-danza.

Entender **la investigación artística danzaria** como experiencia corporal y de movimiento, incluye la cosmovisión que sobre la danza tiene el sujeto artista, en tanto proceso heurístico que atraviesa la creación. Se revela en el diálogo de saberes de los profesores y los otros estudiantes, así como a partir de la propuesta creativa personal, contextualizada.

La idea **del conocimiento** adscrito únicamente a la racionalidad, se desmitifica en el contexto universitario para desmontar la representación dicotómica sujeto-objeto de la ciencia moderna, y dar paso a la comprensión de un sujeto-cuerpo holístico que se expresa desde la experiencia y se nutre de su subjetividad y la intersubjetividad a través de sus relaciones culturales.

Las relaciones intersubjetivas que se dan en el **diálogo grupal y la reflexión crítica**, se tornan **evaluación** que toma una dimensión de “regulación-autorregulación-autoafirmación” de la matriz epistémica que se configura por los sujetos participantes para la danza, especialmente en el perfil que se estudia.

Esta cosmovisión grupal se concibe como dinámica autoproducente que permite la apertura hacia nuevas relaciones cada vez. Así, puede ser enfocada desde el crítico, el profesor, el coreógrafo, el bailarín o grupo de bailarines, el estudiante de danzología y otros especialistas. Se expresa, además, en las relaciones que se establecen con diferentes artistas, científicos, públicos, instituciones y se erigen en lectores generadores de sus propios sentidos a partir de las redes de experiencias que sobre la danza tienen, transformando-se la idea contemplativa del arte.

La utilización de la exploración y la improvisación son reconocidas por sus ejecutores como elementos básicos de los cuales parte **la investigación**, entendida como búsqueda de movimientos para recrear una idea y conformar frases que son estudiadas y manipuladas.

Estas acciones se caracterizan por su carácter lúdico en la búsqueda de la funcionalidad de las ideas y su expresión a través de los movimientos.

La exploración del cuerpo en diversas circunstancias vivenciales que se brindan desde el contexto danzario, involucra la evocación de sentimientos, vivencias, imágenes corporales a partir de la música, el espacio, la energía, el movimiento, la búsqueda de cualidades y calidades del movimiento, que se funden con la ideación, intuición, experimentación, tecnologías.

Se refuerzan **como vías didácticas y de investigación**, los montajes y desmontajes de las frases y pequeñas estructuras danzarias para realizar el análisis del movimiento y de la composición escénica (en este caso en su soporte audiovisual), lo que permite examinar la frase, su estructura y su sentido. Así, se estimula la búsqueda del estilo personal del movimiento, con el propósito de liberarlo de otros, viciados y constituidos desde anteriores procesos coreográficos o aprendidos en otros contextos académicos o artísticos. Esto promueve el pensamiento reflexivo que involucra el conocimiento teórico con la práctica.

Un elemento importante es que **la creatividad se genera en “el aquí y el ahora”³⁸**, por lo que se produce una interacción entre las acciones creativas de los profesores y estudiantes. Se ponen en juego sus conocimientos tanto teóricos sobre el análisis dancístico y del movimiento, como de la práctica artística, permitiéndoles crear las pautas, a partir de lo que se está produciendo en el propio proceso.

La investigación artística no se puede separar de la dinámica de su funcionamiento, de su propia práctica. Esta se reproduce, reformula, según las demandas que la propia acción creativa exige. Es

³⁸ Noción que Merce Cunningham utilizó para fundamentar su creación danzaria a partir del análisis e investigación del Budismo Zen: “la danza es un acontecimiento, la danza es instantaneidad”. El posmodernismo en la danza estuvo influenciado por este concepto relacionado por la búsqueda de la libertad del movimiento corporal y sus procesos de creación.

por eso que se despoja del “pre-juicio” para transformarse en performática.

Se evidencia **la conciencia de la intencionalidad en la producción artística**. En ellos se involucran los procesos de comunicación, para el cual es muy importante el poder de la síntesis: esto en la danza significa encontrar el movimiento necesario, saber generar una atmósfera y propiciar un discurso corporal propio, en la creación. Tener conciencia de estos conocimientos danzarios, que son particulares de la práctica artística, permitirá defender la producción dancística, es decir, buscar una justificación coherente con el lenguaje corporal que se expresa en el tema. **Una herramienta que contribuye a poner en práctica los saberes antes mencionados, es el análisis del movimiento en particular y dancístico en general.**

En los diseños metodológicos de las tesis analizadas, se reproducen como un esquema los métodos que están descritos en los libros y manuales de metodología de la investigación científica, para cumplir con un requisito que pudiera hasta resultar formal en algunos casos. En las prácticas danzarias se enriquecen estas vías para investigar, en ellas se observa la utilización de métodos de investigación que resultan ser **análisis de contenidos danzarios** y que subversivamente están reflejadas en el cuerpo de los trabajos, pero no son declarados como tales. Entre ellos se encuentran **los análisis y la documentación del movimiento, la crítica danzaria, las historias de vida, los registros reflexivos de la co-creación como intérpretes en una puesta o los análisis dancísticos de las obras**, sin embargo, no son revelados explícitamente en la estructura metodológica de las tesis de culminación de estudios.

De acuerdo a esta investigación pueden ser incorporados otros, tales como las exégesis o fundamentación que avala el proceso creativo desde la perspectiva del artista, los registros visuales de los procesos de

creación, la *performance*, estudios autoetnográficos, e incluso otros, que pueden ser aportados y debidamente justificados por el autor del trabajo.

La anterior observación es clave para repensar **las propuestas interdisciplinares para investigar en la universidad**, cuya esencia implica una interrelación. Revela, además, la necesidad de reflexionar acerca de las relaciones entre la asignatura Metodología de la Investigación y los procesos de investigación-creación, que incluye la configuración de las metodologías propias de las prácticas artísticas danzarias de los procesos de creación, en este caso en el contexto académico.

La investigación en la danza es mucho más amplia que como se aborda en esta tesis; responde a múltiples miradas: ¿cómo se ha investigado?, ¿qué es?, ¿cómo se comprenden el cuerpo, los movimientos, su lenguaje, la escena?, ¿cómo se entienden hoy las relaciones con el público, las tecnologías, y las otras artes; sus relaciones con la filosofía, la ciencia, la estética, lo cotidiano, lo social?, ¿es reflexividad de la danza sobre la danza o lo que ha “cambiado” es la cosmovisión de la investigación? Al final, la pregunta sería ¿cómo repercute todo esto en la investigación artística en la academia?, ¿cómo abrir la ventana a la investigación de un campo tan vasto como es el arte y en especial el dancístico, y reconocerla desde los artistas en su proceso de creación?

Estos cuestionamientos pueden dar lugar a nuevas investigaciones. La idea se desprende después de estudiar la investigación en la danza contemporánea, desde sus teóricos del siglo XX hasta los creadores de hoy, ya que en la relatoría de sus obras dejan claras sus intencionalidades, concepciones acerca de la danza, el cuerpo, el movimiento, la escena, la obra. Dejan sentadas las bases para una mirada diversa, diferente sobre la danza y su investigación. En las declaraciones sobre su praxis, se va configurando la teoría de la danza.

La investigación artística de los procesos de creación es generadora de cuestionamientos, preguntas, que mueven al pensamiento. Es un campo por recorrer, es tomar conciencia de que además del teórico científico que investiga la danza, los artistas desde su práctica nutren esta pesquisa y pueden contribuir al caudal de conocimiento que se torna performático, contaminado y contextualizado. Es pensar en que ambos producen conocimientos que se necesitan, que deben ser constituidos como entramado complejo que se entreteje.

La investigación artística danzaria es interdisciplinar y se nutre de la circularidad que se da entre conocimientos, saberes y vivencias que se resignifican por y a partir de los cuerpos participantes en las prácticas artísticas de los procesos de creación. La caracteriza la unidad teoría-práctica, mediada por la producción de sentidos, para construir conocimientos contextualizados.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES:

- La investigación artística es una noción que está en construcción. Existen diferentes miradas con respecto a su relación con la investigación científica y su especificidad al incluirse en las universidades. Situar este problema, justifica la necesidad de articular la investigación artística en el sistema de investigación universitario, inmerso en la complejidad de las relaciones que emergen.
- La elección de un enfoque dialéctico y complejo, concibe la interdisciplina y transdisciplina como ejes que posibilitan enfocar la comprensión de las relaciones que se dan entre la investigación científica y artística en el contexto universitario.
- El reconocimiento del estudio de caso, como estrategia metodológica cualitativa, de naturaleza dialéctica y sistémica, justifica que, la elaboración teórica acerca de las dimensiones de la noción investigación artística, se corresponda con la interpretación de la autora, a partir de su participación en el campo de indagación. A la vez estos constructos permiten la contextualización del caso, en el perfil Danza Contemporánea de la Universidad de las Artes.
- Argumentar la relación de la investigación con las formas de construcción de conocimientos científicos y artísticos en la universidad, comprendida desde su perspectiva histórica cultural, sobrepasa el alcance cognitivo de la cuestión; no solo exige un

cambio de paradigma, si no de matriz epistémica, de pensamiento en los sujetos agentes de cambio, acerca de la representación que de la investigación tienen. La inclusión de la noción investigación artística en el contexto universitario, transgrede el sistema de relaciones propias de la investigación científica, establecido como regente en el centro de enseñanza superior; a la vez que es transgredida, para dar lugar a otros espacios de indagación. La resignificación de la investigación por parte de las comunidades académicas universitarias responde a su condición de proceso cultural.

- La modelación de las dimensiones epistemológicas de la noción investigación artística en la universidad se constituyen en un referente teórico. Del análisis crítico de cada dimensión modelada, emana un elemento de la tríada que se manifiesta como guía heurística de los fundamentos epistemológicos de la investigación artística, en el proceso de creación: del escenario de pluralidad teórico-metodológica acerca de la investigación en la universidad, se deriva la investigación; del conocimiento artístico en el contexto universitario, el conocimiento y de la evaluación de la investigación artística en la universidad, la evaluación. Consecuentemente, a partir de la tríada investigación-conocimiento-evaluación se develan las transformaciones de las relaciones entre teoría y práctica/objeto y sujeto/ investigación y creación que identifican la investigación artística.

- La contextualización desde el punto de vista metodológico, significa adentrarse al campo de indagación para captar las dinámicas, la praxis, las particularidades del caso

estudiado y reflejarlas desde la triangulación de los métodos empleados en una práctica determinada.

- Contextualizar la investigación artística en un perfil artístico como Danza Contemporánea, en la Universidad de las Artes de Cuba, refiere la construcción de la noción inmersa en relaciones interdisciplinarias y transdisciplinarias, reflexionada desde diversas perspectivas de las prácticas artísticas, para aportar conocimientos integradores del hacer y pensar la danza, y del cómo se crea. Su construcción transcurre a partir de discursos de movimientos donde se involucra la reflexión crítica, la investigación y la evaluación grupal.

- Los criterios epistemológicos de la investigación artística en los procesos de creación, desarrollados por los profesores y estudiantes en las prácticas artísticas del perfil Danza Contemporánea, en el contexto académico de la Universidad de las Artes de Cuba, parten de considerar la investigación artística danzaria como experiencia corporal, que incluye la cosmovisión que sobre la danza tiene el sujeto artista. En tanto proceso heurístico que atraviesa la creación, se revela a partir de las relaciones que se dan entre los saberes de los profesores, los estudiantes y la poética y el estilo de movimiento personal contextualizado.

- Dentro de los procesos de creación, se reconoce por los danzantes como elementos básicos de la investigación: la exploración, la improvisación, los montajes y desmontajes de las frases y pequeñas estructuras danzarias para realizar el análisis del movimiento y de la composición escénica. En estas dinámicas de funcionamiento, la investigación se ajusta a las demandas de la

creación y suscita la reflexividad y el diálogo de saberes teóricos y prácticos.

- El enfoque disciplinar de la metodología de la investigación científica y la artística desarrollada en sus prácticas, limita la presentación de trabajos de culminación de estudios referidos principalmente a los procesos de creación. Estos pudieran realizarse a través de investigaciones artísticas reformadoras del estatuto de los métodos, la metodología y las narrativas para su presentación. Como resultado del estudio, pueden ser considerados métodos, aquellas herramientas teóricas y prácticas propias de la danza, que evidencian las relaciones entre la investigación y la creación.

Como conclusión final, se elabora un panel de recomendaciones como futuras líneas para seguir con la investigación:

- Profundizar en el estudio de la noción investigación artística, desde la arista epistemológica y otras, para afrontar la problemática de la investigación propia de los procesos de creación, en la Universidad de las Artes. Asimismo, seguir profundizando en el estudio de este tema en la Facultad de Arte Danzario.

- Estudiar las posibilidades de implementación de las propuestas que en esta tesis se arrojan en función de visibilizar las relaciones entre la investigación, el conocimiento y la evaluación que se producen en los procesos de creación.

- Implementar en la praxis las relaciones interdisciplinarias entre las asignaturas denominadas teóricas en el plan de estudio D, con las prácticas, particularmente las de la disciplina Historia, Teoría e Investigación, en las que se incluye la Metodología de la Investigación, con la disciplina Entrenamientos y Creación en la Danza Contemporánea, donde se imparte el Taller de Creación Coreográfica.

- Tomar en consideración que un tema indispensable a investigar con mayor profundidad en la Universidad de las Artes, es el referido a la trayectoria de los debates y propuestas que la institución ha llevado a cabo, ya sea a nivel de las comisiones de grado científico, como desde las diversas prácticas artísticas que se desarrollan por los artistas en este predio.

- Socializar los resultados de esta investigación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Referencias bibliográficas:

- Aburto, S. (2005). Arte y comunicación; para una interdisciplina. *Cúpula* N° 17-18, 20-28.
- Aburto, S. (2007). *Psicología del Arte*. Nuevo León: Tendencias.
- Aguilar, T. (2008). Cuerpo y Tecnología en el Arte Contemporáneo. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 1-9.
- Alfonso-Sanz, M. A. (2013). A favor de la investigación plural en educación Artística. Integrando diferentes enfoques metodológicos. *Arte, Individuo y Sociedad*, 111-119.
- Álvarez Falcón, L. (abril 2010). La "autorreferencialidad" de la experiencia estética. *Fedro, Revista de estética y teoría de las artes*. Número 9. ISSN 1697 - 8072., 30 - 42.
- Álvarez, L. R. (2003). *Circunvalar el arte*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- Álvarez, L., & Barreto, G. (2010). *El arte de investigar el arte*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- Amozurrutia de María, J. A. (2012). *Complejidad y sistemas sociales. Un modelo adaptativo para la investigación interdisciplinaria*. México: UNAM: Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, Colección Debate y Reflexión.
- Arañó Gisbert, J. C. (2005). Después de la educación artística. En M. I. Moreno, M. C, V. Yanes, J. Arañó, K. Power, & R. G., *Arte, educación y cultura* (págs. 85-113). Jaén: Universidad de Jaén, Diputación de Jaén y Junta de Andalucía, Consejería de cultura.

- Arañó Gisbert, J. C. (2005). Estructura del conocimiento artístico. En R. Marín Viadel, *Investigación en educación artística: Temas, métodos y técnicas en indagación sobre el aprendizaje y la enseñanza de las artes y culturas visuales* (págs. 19-42). Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Arañó Gisbert, J. C. (s/f). *Nos abruma las tinieblas, Mirada Crítica a la Investigación en Artes*. PDF. Sevilla , España: Universidad de Sevilla.
- Arnold, M. (Diciembre de 1997). *Introducción a las Epistemologías Sistémico/Constructivistas*. Obtenido el 11 de octubre de 2013, de *Cinta de Moebio N° 2*:
<http://rehue.csociales.uchile.cl/publicaciones/moebio/02/frames32.htm> Obtenido
- Arnold, M., & Osorio, F. (1998). *Cinta de Moebio N° 3*. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Chile. Obtenido el 12 de marzo de 2012, de
<http://rehue.csociales.uchile.cl/publicaciones/moebio/03/frames45.htm>
- Arriaga, E. G. (2003). *La teoría de Niklas Luhmann*. *Convergencia N° 32*, mayo-agosto, 277-311.
- Asprilla, L. I. (2015). *Los productos de la creación-investigación: la producción de conocimiento desde las artes*. La Habana: Coloquio de investigación, XVII Conferencia científica sobre arte y cultura, Universidad de las Artes de Cuba.
- Aznares, J. P., & Callejón, D. (2008). *Conocimiento complejo y aprendizaje a partir de preguntas complejas (el arte como promotor de aprendizajes complejos)*. En M. I. Moreno, *Imaginando la hipótesis: Libro didáctico* (págs. 97-108). Jaén: Diputación provincial de Jaén.

- Balbuena, B. (2013). Un enfoque antropológico para el análisis dancístico. Algunas pautas metodológicas para el análisis dancístico en el folklore cubano. La Habana: Power point.
- Barbosa, A. M. (2012). A imagem no ensino da arte. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Barriga, M. L. (2011). La investigación creación en los trabajos de pregrado y postgrado en educación artística [versión electrónica]. *El Artista*, 8, 317-330, ISSN 1794-8614. Obtenido el 8 de diciembre de 2012, de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87420931021>
- Beovides, O. (2012). "Vía regia: pretexto experiencial para la danza contaminada". (Una mirada a la práctica dancística desde una perspectiva compleja). La Habana: Tesis en opción al título académico de Maestría de Estudios teóricos de la Danza. Universidad de las Artes de Cuba .
- Bhabha, H. K. (2002). El lugar de la cultura. Buenos Aires: Manantial.
- Blasco, S. (2013). Investigación artística y universidad: materiales para un debate. España: Ediciones Asimétricas.
- Blom, L. A., & Tarin, L. (1996). El acto íntimo de la coreografía. México, D.F.: Centro Nacional de Investigación, Documentación e información de la Danza José Limón.
- Bonilla, N. (Anuario 2009: Teatro y Revolución. Cincuenta años). La danza contemporánea pierde sus paradigmas. *Tablas. La revista cubana de artes escénicas*, 68-71.

- Bonilla-Chongo, N. (2007). Marianela Boán: aún en la distancia entre el ingenio y la permanencia. *Tablas*, tercera época, vol. LXXXVII, julio-diciembre, 5-9.
- Borgdorff, H. (2005). El debate sobre la investigación en las artes. Encuentro de expertos sobre arte como investigación. Ghent, Amsterdam, Berlín y Gothenburg. Obtenido el 26 de abril de 2013, de <http://www.ahk.nl/lectoraten/onderzoek/ahkL.htm>
- Borgdorff, H. (2012). *The Conflict of de Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia.* Amsterdam: Leiden University Press.
- Brea, J. L. (2003). El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural. Murcia: CENDEAC.
- Bunge, M. (1972). *La investigación científica su estrategia y su filosofía.* La Habana: Editorial Ciencias Sociales.
- Bunge, M. (1999). *Sistemas sociales y filosofía.* Buenos Aires: Editorial sudamericana Buenos Aires.
- Bunge, M. (2002). *Ser, Saber, Hacer.* México: Editorial Paidós.
- Cabrera Salort, R. (2005). Sabor a ti: una investigación cálida. Investigación y arte, una metodología del vínculo y la implicación. *Cúpula* N° 17-18, 44-49.
- Cabrera Salort, R. (2011). *El aula oscura. Registros reflexivos.* La Habana: Diplomado de Producción Simbólica, ISA, Universidad de las Artes.
- Cabrera Salort, R. (2011). *Rutas de orientación sobre tesis de producción/creación.* La Habana: Facultad de Artes Visuales. Instituto Superior de Arte.
- Cabrera Salort, R. (Año 1. N° 2. Noviembre, 2011- abril, 2012). *Cómo indagar cuando el ojo se salta el muro. Imaginario visual: investigación, arte, cultura*, 54-65.

- Cámara, E., & Islas, H. (2007). La enseñanza de la danza contemporánea . Una experiencia de investigación colectiva. México, D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.
- Cantalozella, J. (2010). Frente al reto de la investigación artística. Algunas consideraciones en torno a la creación y su contexto. *Observar* , 45-65.
- Capra, F. (1999. 2ª edición). La trama de la vida. Una nueva perspectiva de los sistemas vivos. Barcelona: Anagrama, S. A.
- Carter, C. L. (2012). Improvisation in Dance. Obtenido de *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 58, No. 2, Improvisation in the Arts (Spring, 2000), pp. 181-190. Obtenido el 2 de septiembre de 2013, de <http://www.jstor.org/stable/432097?origin=JSTOR-pdf>
- Chacón, L. (2013). Análisis y crítica danzaria. La Habana: Power point.
- Colectivo, d. a. (2011). Programa de asignatura Análisis y Escritura del Movimiento. La Habana: Carrera de Arte Danzario. Plan D. Universidad de las Artes.
- Colectivo, d. a. (2011). Programa de asignatura Creación Coreográfica. La Habana: Carrera de Arte Danzario. Plan D. Universidad de las Artes.
- Colectivo, d. a. (2011). Programa de asignatura Psicología. La Habana: Carrera de Arte Danzario. Plan D. Universidad de las Artes.
- Colombres, A. (2011). Teoría transcultural de las artes visuales. La Habana : Ediciones ICAIC.
- Córdova, M. D. (2003). La investigación social desde diferentes paradigmas. . En M. Rebollar, *Intervención comunitaria*. La Habana: CENESEX.
- Córdova, M. D. (2010). Mitos en torno a la investigación. La Habana: PDF.

- Corral, R. (2000). La separación entre cognición y afectividad: Fundamentaciones históricas. *Crecemos*, Año 5, N° 1 San Juan, Puerto Rico.
- Corral, R. (2001). Epistemología y metodología de la investigación en ciencias sociales. Ponencia al seminario científico del CIPS. La Habana: CIPS.
- Corral, R. (2002). La Zona de desarrollo próximo y la pedagogía universitaria. *Temas* N° 31, 27-32.
- Corrales, A. (2005). La Danza Contemporánea y la Cultura Popular. *Mudanzas*, 101-114.
- Correa, A. (2008). ¿Son complejos los fenómenos y/o objetos o será que son complejas nuestras formas de acercamiento. Curso de posgrado El posmodernismo: ¿Movimiento cultural e ideológico? (págs. Lámina 20, Power Point). La Habana: Departamento de Filosofía y Estética. Universidad de las Artes. ISA .
- Cubides, H., & Guerrero, P. (2008). Reflexividad en la investigación cualitativa: narrar, visualizar y dialogar. *Nómadas (Col)*, núm. 29, 128-141.
- Cunich, G. E. (2012). Telón de fondo. *Revista de teoría y crítica teatral*. n° 16, ISSN: 1669-6301. Obtenido el 23 de enero de 2013, de www.telondefondo.org
- Danto, A. (1995, 1984). El final del arte. *El Paseante*, núm. 22-23.
- de Laiglesia, J. F., Rodríguez, M., & Fuentes, S. (2008). Notas para una investigación artística. *Actas de las Jornadas: "La carrera investigadora en Bellas Artes: Estrategias y Modelos (2007-2015)"*. Pontevedra: Universidad de Vigo, Servicio de publicaciones.

- de Sousa Santos, B. (2006). La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas . Buenos Aires: CLACSO.
- Deriche, Y. (2012). Cultura y construcción de subjetividad: una mirada desde el ámbito comunitario. Jaén: Evento Arte, educación y cultura. Aportaciones desde la periferia.
- Dewey, J. (2008). El arte como experiencia (1934). España: Paidós.
- Durán, M.; González, C; Guédez, J.; Jiménez, M.; Orozco, A.; Parada, L; Rodríguez, M.; Solórzano, M; Torres, F.; Villarroel, E. (2008). La danza y la palabra. Caracas: UNEARTE.
- Écija, A. (2011). Danza distinguida, las piezas de La Ribot. artea. Boletín de Arte, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 1-11 PDF.
- Efland, A. D., Freedman, K., & Stuhr, P. (2003). La educación en el arte postmoderno. Barcelona: Paidós.
- Eisner, E. W. (1972). Educar la visión artística. Barcelona: Editorial Paidós Educador.
- Eisner, E. W. (1998, 1990). El ojo ilustrado. Indagación cualitativa y mejora de la práctica educativa. Barcelona: Paidós Educador.
- Ellinger, B. D. (2011). The Genesis of Creativity. Obtenido el 5 de septiembre de 2012, de <http://www.jstor.org/stable/20195611?origin=JSTOR-pdf>
- Erjavec, A. (2006). El "fin del arte" y otros mitos postmodernistas. Obtenido el 8 de mayo de 2013, de <http://www.uoc.ed/in3/hermeneia>
- Espina, M. (2005). Complejidad y pensamiento social. Complexus. Revista de Complejidad, Ciencia y Estética.

- Facultad, d. A. (2011). Plan de estudio D. La Habana: Universidad de las Artes de Cuba.
- Fernández, G. (1997). Transgresión y método: del pensamiento creativo a la enseñanza del arte. Monterrey, México: Conferencia ofrecida en V Simposio "Pensamiento creativo" y II Coloquio Internacional de Culturas contemporáneas, Universidad Autónoma de Nuevo León, Facultad de Artes Visuales.
- Fernández, G. (Nº. 2, Nueva Época, 2011). Tersicore y Euterpe: un correlato poético-pedagógico para la creación artística. Cúpulas, 31-38.
- Fuenmayor, V. (1999). El cuerpo de la obra. Maracaibo: Universidad de Zulia.
- Garbey, M. (Anuario 2009: Teatro y Revolución. Cincuenta años). Danza Contemporánea de Cuba: cincuenta años en movimiento. Tablas. La revista cubana de artes escénicas, 62-67.
- García, F. J. (1994). El "cuerpo" como base del sentido de la acción social . Obtenido de Reis, No. 68, Monográfico sobre: Perspectivas en Sociología del Cuerpo. Obtenido el 11 de octubre de 2013, de <http://www.jstor.org/stable/40183757>
- Gardner, H. (1997). Arte, mente y cerebro. Una aproximación cognitiva a la creatividad. Argentina: Paidós.
- Gómez, P. P., & Mignolo, W. (2012, 1964). Estéticas decoloniales (Recurso electrónico). Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- González, R., Córdova, M. d., Núñez, J., López, M., & Corral, R. (2013). Encrucijadas de las ciencias y las artes. Ensayo, 153-189.
- Grupo, L. p. (2013). Los estudios de caso. Universidad de Cádiz: Publicaciones REUNI+D.

- Guardián-Fernández, A. (2007). El paradigma cualitativo en la investigación socio-educativa. San José, Costa Rica: Colección Investigación y desarrollo.
- Guerra, R. (1999). Coordinadas danzarias. La Habana: Ediciones Unión.
- Guerra, R. (2003). Apreciación de la danza. La Habana: Letras cubanas.
- Guerra, R. (2010). Siempre la Danza, su paso breve. La Habana: Ediciones Alarcos.
- Gutierrez, R. (2005). Los estudios de caso: una opción metodológica para investigar la educación artística. En R. Marin, Investigación en educación artística (págs. 151- 174). Granada: Universidad de Granada.
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, P. (2006). Metodología de la investigación cuantitativa. Mexico: Mc Graw Hill.
- Hernández, F. (2006). Campos, Temas y Metodologías para la investigación relacionada con las Artes. En M. d. Ciencia, Bases para un debate sobre investigación artística (págs. 8-48). España: Secretaría General Técnica. Instituto Superior de Formación del Profesorado.
- Hernández, F. (2008). La investigación basada en las Artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. Educatio Siglo XXI, nº 26, 85-118.
- Humphrey, D. (1972). El arte de componer una danza. La Habana: Instituto Cubano del Libro.
- Hurtado de Barrera, J. (2008). ¿Investigación holística o comprensión holística de la investigación? revista Internacional Magisterio Nº 31 Bogotá, Colombia.

- Islas, H. (1995). *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, CNIDID, José Limón.
- Islas, H. (2008). *Hacia el acompañamiento grupal en los procesos de investigación de la danza*. México: Encuentro internacional de investigación de la Danza. CENIDI-DANZA José Limón.
- Javier, S., Acosta, V., & Hurtado, A. (s.f.). *La relación ciencia y arte danzario: historia y contemporaneidad*. PDF.
- Jodar Velázquez, M. (2010). ¿La cultura y el arte o la cultura artística? Binomio para el análisis, en *Contribuciones a las Ciencias Sociales*. Obtenido el 28 de marzo de 2013, de www.eumed.net/rev/cccss/10/
- Kreinz, G. (2001). Mito e realidade: esbozo de uma teoria poética. En M. Schenberg, *Arte e Ciência-Mito e Razão* (págs. 316-319). São Paulo: Centro Mario Schenberg de documentação da Pesquisa em Artes/Escola de Comunicações e Artes-Universidade de São Paulo.
- Laban, R. (1977). *Danza educativa moderna*. La Habana: Edición revolucionaria.
- Lander, E. (2000). *La decolonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO.
- Lepecki, A. (2006). *Agotar la Danza. Performance y política del movimiento*. Alcalá, España: Centro coreográfico galego/ Mercat de les Flors/ Universidad de Alcalá.
- Limón, J. (1999). *Memoria inconclusa*. México: Instituto Sinaloense de Cultura, Instituto Nacional de Bellas Artes/ CNIDID "José Limón".
- López-Cano, R., & San Cristóbal, Ú. (2013). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. México: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Loupe, L. (2011). *Poética de la Danza Contemporánea*. Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca.

- Luhmann, N. (2005, 1995). El arte de la sociedad. México: Editorial Herder.
- Lynton, A. (2006). Crear con el movimiento: la danza como proceso de investigación. Reencuentro, núm. 46, Obtenido el 27 de agosto de 2012, de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=34004609>
- Mahler, E., Guerra, R., & Limón, J. (1978). Fundamentos de la danza. Ciudad de La Habana : Orbe.
- Marín Viadel, R. (2005). La "investigación educativa basada en las artes visuales o "arteinvestigación educativa". En R. Marín Viadel, Investigación en Educación Artística: Temas, métodos y técnicas de indagación sobre el aprendizaje y la enseñanza de las artes y culturas visuales. (págs. 223-274). Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Marín-Viadel, R. (2005). Investigación en educación artística: Temas, métodos y técnicas de indagación sobre el aprendizaje y la enseñanza de las artes visuales. Granada: Editorial Universidad de Granada. Campus universitario de Cartuja.
- Marín-Viadel, R. (2011). Las investigaciones en educación artística y las metodologías artísticas de investigación en educación: temas, tendencias y miradas. Educação, vol. 34, núm. 3, 271-285.
- Marín-Viadel, R. (2012). As Metodologias Artísticas de Investigaçào em Arte Edecaçào: Nòs usamos as artes visuais para reconhecer a educaçào. Granada: Universidad de Granada.
- Martín-Barbero, J. (2003). Transdisciplinariedad: notas para un mapa de sus encrucijadas cognitivas y sus conflictos culturales. Ponencia en el Congreso Internacional "Nuevos Paradigmas Transdisciplinarios en las Ciencias Humanas", Universidad Nacional, Bogotá. Obtenido el 9 de abril de 2010, de

<http://www.debatecultural.net/Observatorio/JesusMartinBarbero2.htm>

Martínez Miguélez, M. (1994). La investigación cualitativa etnográfica en educación. México: Trillas.

Martínez Miguélez, M. (2001). La excelencia en la docencia universitaria de hoy. Obtenido el 12 de marzo de 2012, de <http://www.revistapolis.d/migue.htm>

Martínez Miguélez, M. (2006). Comportamiento humano. México: Editorial Trillas.

Martínez Miguélez, M. (2007). Un nuevo paradigma para la ciencia del tercer milenio. Caracas: Power point.

Mena, M. d. (2009). El cuerpo creativo: Taller cubano para la enseñanza de la composición coreográfica. Argentina: Bolletín Dance Ediciones.

Mena, M. d. (2013). El cuerpo creativo para la creación coreográfica de la danza contemporánea cubana actual. La Habana: Tesis en opción al grado científico de Doctor en Ciencias sobre Arte.

Mendoza, C. (1999). El proceso de creación coreográfica. Obtenido el 17 de noviembre de 2012, de <http://www.creacionartistica.com/creacion-coreografica.htm>

Meneses, M. T. (Enero - Febrero 08). La reflexividad como herramienta de investigación cualitativa (III). Nure Investigación, nº 32, 1-5.

Meneses, M. T. (Noviembre - Diciembre 07). La reflexividad como herramienta de investigación cualitativa (II). Nure Investigación, nº 31, 1-4.

Meneses, M. T. (Septiembre - Octubre 07). La reflexividad como herramienta de investigación cualitativa (I). Nure Investigación, nº 30, 1-5.

- Mick, W. (2010-2013). Share. Handbook for artistic research education. Network Europa.
- Mignolo, W. (2010). Desobediencia epistémica: Retórica de la modernidad, lógica de la colonealidad y gramática de la descolonealidad. Buenos Aires, Argentina: Ediciones del signo.
- Moreno, M. I. (2011). De como procesamos el conocimiento artístico: las dimensiones de su desarrollo. Red Visual, 14. Obtenido el 8 de diciembre de 2012, de http://www.redvisual.net/pdf/13/redvisual14_02_moreno.pdf, 25-32
- Moreno, M. I. (2015). Hablemos de Investigación Artística desde la Perspectiva de las Prácticas Intermedia en la Creación Artística. Huelva: Evento de Educación Artística.
- Morenza, L. (s/f). Paradigmas contemporáneos de aprendizaje de L.S. Vigotsky y J. Piaget al procesamiento de la información. La Habana: Curso pre-reunión.
- Morin, E. (1994). Introducción al pensamiento complejo. Barcelona (España): Editorial Gedisa.
- Morin, E. (1994). Sobre la interdisciplinariedad. 1er. Congreso Internacional de Transdisciplinariedad. Portugal: Boletín N° 2 del Centre Internacional de Rescherches et Etudes Transdisciplinaires. Obtenido el 10 de junio del 2010, de www.pensamiento-complejo.com.ar
- Morin, E. (1999). El método III. El conocimiento del conocimiento. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Morin, E. (2001). El método I: La naturaleza de la naturaleza. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Morin, E. (2002). El método II: La vida de la vida. Madrid: Ediciones Cátedra.

- Morin, E. (2002). *La cabeza bien puesta. Repensar la reforma. Reformar el pensamiento*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión .
- Morin, E. (2003). *El métodoV. La humanidad de la humanidad. La identidad humana* . Madrid: Ediciones Cátedra.
- Morin, E. (2005). Complejidad restringida, complejidad general. (págs. 1-28). Texto leído en el coloquio “Inteligencia de la complejidad: epistemología y pragmática” Cerisy-La-Salle.
- Morin, E., Roger, E., & Domingo, R. (2002). *Educación en la era planetaria. El pensamiento complejo como método de aprendizaje en el error y la incertidumbre humana*. Valladolid: UNESCO. Universidad de Valladolid.
- Nicolescu, B. (1994). *La Transdisciplinariedad - Desvíos y Extravíos. Turbulence, nº 1*.
- Nicolescu, B. (1996). *La transdisciplinariedad una nueva visión del mundo*. En *La transdisciplinariedad*. Mónaco: Éditions du Rocher, Col Transdisciplinarité.
- Nicolescu, B. (1996). *La transdisciplinariedad. Manifiesto*. Paris: Ediciones Du Rocher.
- Nicolescu, B. (2006). *Transdisciplinary past present and future. Moving Worldviews - Reshaping sciences, policies and practices for endogenous sustainable development*, COMPAS Editions, edited by Bertus Haverkort and Coen Reijntjes, 142-166.
- Nuñez, J. (enero-marzo de 2011). *El conocimiento entre nosotros: reflexiones desde lo social*. Temas, no. 65, 94-104.
- O´ Brien, S. (2007). *Practice-as-research in performance: A response to reflective judgement'*, *Studies in Theatre and Performance*. Obtenido el 2 de septiembre de 2013, de <http://tees.openrepository.com/tees/handle/10149/96520>

- Ortega, A. (2005). El estudio de caso: implicaciones epistemológicas de un método de investigación aplicado a la investigación artística. En R. Marín, *Investigación en educación artística* (págs. 295-324). Granada: Universidad de Granada.
- Paolillo, C. (2006). Creación y Teoría Danzaria: un ámbito compartido. Obtenido el 8 de mayo de 2013, de CNAE: <http://www.cubarte.cult.cu/periodico/opinion/13871/13871.html> acceso em 04/02/2014
- Pascale, P. (2005). ¿Dónde está la creatividad? Una aproximación al modelo de sistemas de Mihali Csikszentmihalyi's. *Arte, individuo y sociedad*, vol 17, 61-84.
- Peña, J. E. (2006). Entrelazar la ciencia con la ética buscando caminos con futuro. En P. Sotolongo, & C. Delgado, *La revolución contemporánea del saber y la complejidad social* (págs. 205-2011). Buenos Aires: CLACSO.
- Peramo, H. (2011). *El campo artístico-pedagógico*. La Habana, Cuba: Editorial Adagio.
- Plaza, J. (2001). Arte/Ciência: una cons-ciência. En M. Schenberg, *Arte e Ciência-Mito e Razão* (págs. 320-328). São Paulo: Centro Mario Schenberg de documentação da Pesquisa em Artes/Escola de Comunicações e Artes-Universidad de São Paulo.
- Popper, F. (1989). *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad hoy*. Madrid: Ediciones Akal.
- Quintela, S. M. (2004). Enfoque de la Complejidad y Educación liberadora. *Revista Educación*, 28-36.
- Radford, L. (2000). *Sujeto, objeto, cultura y la formación del conocimiento*. Obtenido el 10 de junio de 2010, de <http://www.laurentian.ca>

- Rodríguez, G., Gil, J., & García, E. (2004). Metodología de la investigación cualitativa. Ciudad de la Habana: Editorial Félix Varela.
- Rodríguez, P. E., & Hernández, P. A. (2015). Tutoría en la formación académica de posgrado en FAMCA versus creación artística. La Habana: Coloquio de investigación, XVII Conferencia científica sobre arte y cultura, Universidad de las Artes de Cuba.
- Roger, E. (1999). Una antropología compleja para entrar en el siglo XXI. Claves de comprensión. En C. d. autores, O pensar complexo. Edgar Morin e a crise da modernidade. Rio de Janeiro: Garamond.
- Romero, J. (s.f.). Creatividad en el Arte: Descentramientos, ampliaciones, conexiones, complejidad. Madrid: PDF Facultad de Educación. Universidad Computense de Madrid.
- Ruiz, L. (2015). Unipersonal dancístico: proceso creativo-investigativo de una poética en construcción. La Habana: Coloquio de investigación, XVII Conferencia científica sobre arte y cultura, Universidad de las Artes de Cuba.
- Salgado, J. A. (2014). Questões de método e interlocução em pesquisas com práticas de música. El oído pensante, vol. 2, nº2. Obtenido el 17 de noviembre de 2012, de <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>
- Sánchez, J. (1999). Pensando con el cuerpo. Desviaciones, 13-28.
- Sánchez, J. A. (s.f.). Investigación y experiencia. Metodologías de la investigación creativa en artes escénicas. Dossier Scanner, 327-335.
- Sánchez, J. A., & Conde-Salazar, J. (2001). Cuerpos sobre blanco. Madrid: Desviaciones.
- Sánchez, J. A., & Pérez Royo, V. (2010). La investigación en Artes Escénicas. CAIRON 13 Revista de estudios de danza. Práctica e investigación, 5-13.

- Sánchez, M. (2013). A la sombra de un mito. Pensar las relaciones Arte-Ciencia desde los nuevos paradigmas del saber. Universalidad y variedad en la Estética y el Arte, BUAP, FAC, F y L. Colección La Fuente, Volumen IV, México.
- Sánchez, M., & Medero, N. (2015). Constantes epistémicas de una experiencia en la relación docencia-creación-investigación en Arte. La Habana: Coloquio de investigación, XVII Conferencia científica sobre arte y cultura, Universidad de las Artes de Cuba.
- Schenberg, M. (2001). Mito e Razão. São Paulo: Centro Mario Schenberg de documentação da Pesquisa em Artes/Escola de Comunicações e Artes-Universidad de São Paulo.
- Schön, D. (1992). La formación de profesionales reflexivos. Hacia un nuevo diseño de la enseñanza y el aprendizaje en las profesiones. Barcelona: Editorial Paidós.
- Sen, A. (s.f.). La cultura como base del desarrollo contemporáneo. Diálogo, UNESCO.
- Silberschatz, M. (2013). Book review: Practice as research in the arts: principles, protocols, pedagogies, resistances, by Robin Nelson. Scottish Journal of Performance, volume 1, Issue 1. Obtenido el 13 de octubre de 2013, de <http://www.scottishjournalofperformance.org>
- Sotolongo, P. L., & Delgado, C. J. (2006). La revolución contemporánea del saber y la complejidad social. Buenos Aires: CLACSO.
- Sotolongo, P. L., & J, D. C. (2006). La epistemología hermenéutica de segundo orden. Obtenido el 10 de junio de 2010, de <http://www.clacso.org.ar/biblioteca> - biblioteca@clacso.edu.ar: ISBN 987-1183-33-X
- Spurr, S. (2007). Chance encounters between body and buildings: new technologies in architecture and dance. Australia: Faculty of

Design, Architecture and Building University of Technology, Sydney.

Tapia Mealla, L. (2007). El postgrado y la producción de la auto-referencia intelectual. UMBRALES (Nº 15).

Torres, J. R. (2015). La experiencia como arte: prácticas contextualizadas. La Habana : Coloquio de investigación, XVII Conferencia científica sobre arte y cultura, Universidad de las Artes de Cuba.

Urreta, P. (2013). El universo intangible de un arte corpóreo. Ensayos sobre danza. México, D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

Valladares, M. G. (2010). La autorreferencia en el proceso de enseñanza y aprendizaje artístico: una mirada desde la identidad cultural. En Memorias del Evento Universidad 2010, VII taller de Pedagogía de la Educación Superior. Formato digital: ISBN: 978-959-16-1164-2. (pág. PED 136). La Habana: Editorial MES.

Valladares, M. G. (2012). El sujeto de la investigación: una mirada desde la noción de cuerpo creativo. Arte y Movimiento 7, 37-44.

Valladares, M. G. (enero de 2012). El sujeto en la investigación: ¿reflexión y diálogo? Presentación en el 6to Congreso Bienal Internacional: Complejidad 2012. La Habana.

Valladares, M. G. (2012). La investigación en el proceso de la creación artística: una aproximación desde la Danza. Tercio creciente 2, 7-11.

Valladares, M. G. (2012). La reflexividad y la investigación en el desarrollo del conocimiento artístico. Red Visual 16. Obtenido el 13 de noviembre de 2013, de http://www.redvisual.net/pdf/16/redvisual16_01_valladares.pdf, 9-13

- Valladares, M. G. (2014). Los espacios de aprendizaje: un enfoque para re-pensar la investigación en las artes. *Tercio creciente* N° 6 , 7-12.
- Valladares, M. G. (2015). Diálogo con mi cuerpo danzante: un ejercicio de reflexividad. *Tercio Creciente*, 7, 25-28, Obtenido el 27 de octubre de 2015, de <http://www.terciocreciente.com>
- Velázquez, A. (2012). La creación coreográfica: experiencia de un coreógrafo cubano. La Habana: Tesis en opción a la categoría académica de Master en estudios teóricos de la danza. Universidad de las Artes de Cuba.
- Vera, J. P., & Jaramillo, J. (2007). Teoría social, métodos cualitativos y etnografía: el problema de la representación y reflexividad en las ciencias sociales. *universitas humanística* no.64, 237-255.
- Verwoert, J., Sadr Haghghian, N., Echevarria, G., García, D., Lesage, D., & Brown, T. (2010). En torno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica. Barcelona: Departamento de publicaciones del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) y Servei de Publicacions de la Univerisdad Autònoma de Barcelona.
- Vigotsky, L. (octubre de 1930). Sobre los sistemas psicológicos. Transcripción estenográfica corregida del informe leído en la Clínica de enfermedades mentales de la 1ª Universidad estatal de Moscú. Moscú: Archivo personal de L.S.Vigotsky.
- Vigotsky, L. S. (1987). *Psicología del Arte*. La Habana: Pueblo y Educación.
- Vigotsky, S. (1987). *Historia del desarrollo de las funciones psíquicas superiores*. Ciudad de La Habana: Editorial Científico-Técnica.

Yacuzzi, E. (s/f). El estudio de caso como metodología de investigación: Teoría, mecanismos causales, validación. (PDF), Universidad del CEMA.

Yanes, V. (2009). La construcción social del conocimiento artístico. La Habana: Taller de investigación y creación.

Zaldívar, Á. (2006). El reto de la investigación creativa y "performativa". Revista Eufonía 38. [Versión electrónica], 1-4.

ANEXOS

Anexo 1: Entrevista al Dr. C. Ramón Cabrera Salort (abril, 2015)

Anexo 1: Entrevista al Dr. C. Ramón Cabrera Salort (abril, 2015)

Realizada en función de obtener información para esta tesis.

En el curso 1997-98, desde la vicerrectoría docente estaba intentando agrupar la visión que se podía tener de la disciplina investigación. Y la primera cosa con que nos topamos ahí y que siempre fue algo que yo le advertía a Magaly Rodríguez, era que no podíamos construir una especie de metodología universal, que sirva para todas las artes, porque tenemos que partir de las particularidades de cada arte, de su historicidad, de su desarrollo, de su grado de desarrollo, porque puede ser que estemos cometiendo errores de contextualización y me parece que eso es una categoría básica a tener en cuenta: el contexto.

Es decir, este tipo de investigación, que uno propugna como investigación cualitativa, tiene en cuenta tanto el decurso de las cosas, por eso es que no me puedo olvidar de dónde estoy, dónde es que estoy aplicando una cosa y esa fue la primera realidad con que nos topamos.

Lo que hacíamos para un tipo de manifestación o arte no sirve para otra, nos topamos con la música que ya sí tenía constituido un paradigma muy consolidado desde mi punto de vista, porque la disciplina de Musicología pautaba una manera totalmente madura de ver la investigación. Yo decía: en música ahí no se halla la carencia. Sin embargo, la investigación solo estaba en manos de los musicólogos, los demás al parecer no investigaban. Yo decía: eso es un despropósito, porque cómo es que un intérprete no investiga, ¡por supuesto que investiga! ¿Cómo es que un compositor no investiga?, por supuesto que investiga. Pero la currícula no reconocía esto y sobre ello nada hicimos en los inicios.

Un poco nos pasaba esto también con teatro; pues la Teatrología sí tenía claramente determinado su visión, pero desde la teoría del teatro, de igual modo que la Musicología tiene la visión desde la teoría de la música, pero teoría que no penetra en los procesos de creación, tanto musical como teatral.

En el caso de la creación teatral, se constituye no solo según el dramaturgo, sino se implica el dramaturgo, el director de escena, los actores, todos ellos participan de la creación teatral, y en ellos perfectamente está presente la investigación.

Hay una tesis de Maestría en Educación por el Arte, que resulta ilustrativa en este sentido que es la de Maikel Rodríguez de la Cruz. Se titula "Sistema de Acción: Texto Abierto". Él es profesor de creación dramática y es extraordinariamente interesante las conclusiones a las que arriba. Otro tanto la tesis de Maestría de Educación por el Arte de Fidel Álvarez que parte del error, cómo trabajar con el error. Hablo de estos casos concretos de tesis, pues los propios "tesistas" hacen avanzar progresivamente con su diversidad nuestras perspectivas acerca de la investigación en las artes.

Cuando se hicieron aquellos primeros programas de Metodología de la investigación, a partir del curso 1997 -1998, se hizo un programa de disciplina que derivaba como programa de asignatura para la antigua Facultad de Radio, Cine y Televisión –aquí trabajó la Dra. Magaly...- y para la facultad de Artes Plásticas, el programa lo elaboré yo. Danza, como en aquel momento, estaba subsumida en la Facultad de Artes Escénicas y como en la Facultad de Artes Escénicas, la investigación estaba enfocada básicamente desde la Teatrología, por supuesto, tampoco Danza tenía nada de investigación. Te estoy hablando todo esto de hace más de 15 años atrás. Hoy la realidad no es la misma.

Entonces, la primera cosa que sucedió cuando hice el programa fue que desde el inicio lo concebí como un curso novelado; yo les decía a mis alumnos que era un curso novelado, que aunque tenía el nombre tradicional de Metodología de la investigación, yo le ponía un subtítulo, porque en aquella época era muy fuerte darle otro nombre ese era el que tenía oficialmente en el plan de estudio. Yo lo seguí utilizando, lo que pasó fue que yo acotaba con el subtítulo de un curso novelado todo lo que poseía de implicación, de vínculo, al menos en sus intenciones. Y, claro, no siempre hacía novela porque para hacer novela tiene que haber implicación y esa es una de las cosas más difíciles sobre todo con el alumnado de hoy en día, que no se implica porque simple y llanamente no, está en otra cosa y es la visión que mucho de los alumnos tienen sobre todo en plástica, sucede mucho, tal vez no será de igual modo en otra manifestación, pero en plástica se da mucho. El alumno que entra en el ISA ya lo hizo, porque lo de él es entrar en el ISA. Entrar en el ISA es entrar en un espacio de socialización, en un espacio de mediación, en un espacio que le abre puertas estando en La Habana, pero por lo demás todo lo otro sale sobrando, él no tiene más nada que aprender o al menos entran varios de ellos con ese criterio, y con mucha fuerza con una fuerza extraordinaria y eso desgraciadamente lejos de atemperarse con el tiempo, se ha ido agudizando esa postura, de que esto me sale sobrando; porque consideran que si necesitan saber algo, ellos ya independientemente lo buscan y tratar de que adquieran sistematizadamente el conocimiento de algo, eso les parece totalmente gratuito, e incluso muchas veces, por un lado se quieren reconocer como creadores contemporáneos y por otro lado, contradictoriamente, asumen una postura totalmente ingenua y romántica.

Ellos piensan que la creación es pura expresividad y todo viene de mí y cualquier cosa que me quieras dar me puede limitar, o sea, la cultura como limitación porque el conocer de algo ya no me da la libertad, cuando

precisamente es todo lo contrario, mientras más conozcas más libre puedes llegar a ser.

Eso es una cosa que revelaba mucho cómo pensaban, la cuestión de que cuanto menos sé, más posibilidades tengo de transitar por la novedad y yo les digo ¡no!, más posibilidades tienes de repetir y creer que es la novedad.

Simultáneamente a todo esto a partir del 2003 o 2004, comienzo a presidir el Tribunal de Ciencias del Arte, ya desde antes (98-99) había entrado como miembro de ese mismo tribunal. Fue entonces en el 2007, donde se hizo un Taller Nacional de Investigación en la Universidad de La Habana. Nosotros hicimos una especie de análisis de todas las tesis que se habían sustentado y de sus procesos hasta ese momento, de tesis doctorales sobre Ciencias del Arte –aunque la mayoría de ellas no respondieran exactamente a esa disciplina, sino a la enseñanza del arte y a su práctica- y qué regularidades habíamos observado en las distintas tesis en sus defensas y se hizo ese informe.

Yo recuerdo que eso lo debatimos y que yo arriesgué un conjunto de ideas que les llamé “Liminares sobre la investigación en Arte”, cuyas esencias están publicadas en un artículo de la revista *Cúpula* N° 17, que titulé “Sabor a ti, una investigación cálida”, donde arriesgaba la idea de que el propio proceso de creación podía ser un proceso de investigación, que el artista al crear investiga, que el artista no parte de hipótesis sino que crea hipótesis, crea mundos posibles. Esas ideas después están más maduras en un trabajo que presenté en el 2010, cuando me invitaron a la Conferencia Mundial de Educación Artística de Seúl. Yo llevé este texto como conferencia, con el título “Cómo indagar cuando el ojo se salta el muro”.

Recuerdo que a mi entrada en la Facultad de Plástica (curso 97-98), me comentaban que en décadas anteriores la materia de

Metodología había llegado a tener dos semestres y que llegó a ser tanta la protesta de los alumnos, que la habían dejado en un solo semestre. El libro que utilizaban para la materia era *La investigación científica* de Mario Bunge, imagínate tú..., la *Investigación Científica* de Mario Bunge, nada más desacertado para un artista visual. Por supuesto, ese fue el primer cambio radical que yo hice. Comencé a trabajar como recursos investigativos con el epistolario, es decir, las cartas, los diarios, los diarios de campo, los diarios de artista, y se veía como un diario de artista se podía convertir en un instrumento de investigación.

En aquellos inicios los propios alumnos me pidieron un semestre más, entonces el primero yo lo denominé Semestre Exploratorio, y al otro Semestre de Dinámicas Lectoras; teniendo en cuenta que las dinámicas lectoras entraban en el proceso de creación, porque para mí el proceso de creación no es posible sin leer, es decir, la creación no es más que otra modalidad de la lectura, y ¿qué cosa es lo que leen?, leen la realidad, se leen a sí mismos bajo un concepto de texto ampliado.

Por eso es que tomaba a Lotman desde la semiótica de la cultura, ese concepto ampliado por Lotman, del texto dentro de la cultura y de la textualidad, trabajaba con todo ese tipo de cosa; hablábamos de cómo, por ejemplo, una silla se convertía en un texto que problematizaba, a partir de hacer que los propios alumnos compartiesen sus ideas y sus creaciones. Discutíamos con todas esas cosas y de lo que hacían los artistas con sus propuestas y cómo en ellas estaba presente la investigación de un modo comúnmente no advertible, desde paradigmas clásicos, en fin, por ahí se fue construyendo esto en aquellos inicios.

El MES nunca ha sido remiso a ser flexible con nosotros, nosotros, sin embargo, no hemos logrado ofrecer una orgánica conceptualización acerca de esto, no solo al MES sino a la comisión de grado. Y, claro, es asunto bien peliagudo, pues se resiste a ser concretada en normativas o regularidades homogéneas para todas las artes, pues parten de historias

de desarrollo desigual, de particulares y características sui géneris, tanto en el país como en el mundo.

Recuerdo que tuve un diálogo con Peniche, en 1999, en aquel entonces, Presidente de la Comisión Nacional de Grados, junto al arquitecto Raúl Navarro y Peniche preguntaba: -Bueno y ¿cómo es esto?, ¿cómo ustedes enfrentan la cosa de la investigación? y recuerdo que muy en aquellos inicios, lo que hice fue que llevé un libro: *El escritor y sus fantasmas* de Sábato. Leí pasajes e hice glosas comparativas, pues brindaba ideas para mí muy pertinentes acerca de cómo comenzábamos a ver la investigación en las artes. En la misma medida en que Ernesto Sábato había sido precisamente un escritor que proveniente del campo de las ciencias, y de las ciencias duras, fue Físico notable, trabajó en el Laboratorio Curie de París, y él abandona ese mundo para entrar en el mundo de la ficción. Y entonces la visión que él da en ese texto es extraordinariamente lúcida para nosotros. Hay pasajes ahí que son realmente paradigmáticos al develar la naturaleza fenomenológica y hermenéutica de la lectura del mundo que hacen las artes. Con esto, la razón de argumentar cualitativamente desde otro paradigma el modo de investigar, desde la creación artística.

Hay que tener en cuenta, además, que el paradigma de ciencia hoy en día ha cambiado, al igual que sus epistemes. Al respecto hay un seminario ejemplar que se hizo en Buenos Aires, en 1995, y que luego fue titulado en libro: *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*, con notables ensayos para construir nuestros argumentos de Maturana, Prigogine, Varela, Guattari y otros. Esto tiene que ser considerado a la hora de argumentar sobre la investigación artística.

En cuanto a lo que hicimos Magaly y yo, en los inicios, hemos visto que desde aquellos comienzos, estuvimos atinados en pensar que las investigaciones tenían que ser de corte etnográfico, antropológico, que nos acercábamos más a lo psicológico. Hay un pensamiento que cita

Gombrich, en uno de sus ensayos, acerca del hecho de que las investigaciones en arte podían ser cualquier cosa, pero tenían que entrar en lo psicológico, la subjetividad y la intersubjetividad. Luego la investigación doctoral que concluyó un doctorante mío, Salvador Aburto, describe la importancia del componente intersubjetivo y la importancia de la trascendencia del objeto, en lo que él denomina el trans-objeto en la investigación, y él argumenta eso y dibuja cómo iba la cosa en aquel momento, pues esta fue una tesis que se realizó en el año 2002.

Ruslán hoy día trabaja la experiencia y la teoría del vínculo. Retoma autores relevantes como Pichón Riviere y Paulo Freire.

Las rutas de orientación, un documento que puedo citar sobre estos asuntos, es un resultado de experiencias con mis propios alumnos de Trabajos de Diploma y “tesistas”. Son rutas de orientación, no más que eso, pues parten de la naturaleza autopoietica de los procesos creativos.

En el plan D de la Licenciatura de Artes Visuales, se introdujo una asignatura introductoria para el componente investigativo. Lo que propuse fue introducir Prácticas textuales, y en un inicio ni siquiera fue muy bien entendida el sentido de la propuesta, -pero ya sí y hay jóvenes que lo han asumido,- me decían, porque eso es querer darle un nombre raro a la introducción a la M. I., y yo les decía ¡no!, porque la investigación para nosotros es un taller de prácticas textuales, el argumento es lo más importante. Y eso del leer y del hacer textos es central.

Los jóvenes profesores lo han comprendido a la maravilla. Así, por ejemplo, yo confié mucho en Darwin, un joven artista y profesor exalumno mío, y al jubilarme he quedado satisfecho pues sé que he dejado a un artista joven preparado y con nuevos arrestos.

Por otra parte, en consonancia con el valor concedido al leer y al hacer textos, yo siempre les he insistido mucho a mis alumnos en la

cuestión de hacer un atlas, de que los artistas en formación deben saber configurar un concepto personal de iconografía.

En el 2009, en Bogotá, donde se hizo la Cumbre Regional de Educación Artística, previa a la que después se desarrolló en Seúl, Rita Irving, la presidenta en aquel entonces de INSEA, tuvo una intervención por esta línea, y yo tuve una discusión con Imanol Agirre y otro profesor colombiano radicado en Suiza, ellos consideraban que en su país, las investigaciones de Doctorado en Arte estaban muy desacreditadas, porque no tenían consistencia, carecían de verdadera contundencia, y no resultaban para nada verificables; y entonces ellos ridiculizaban un poco a Rita Irving, porque decían que lo que ella presentaba como investigación les resultaba nebuloso, y ellos decían que lo que había que hacer era reunirnos para construir nosotros nuestras directivas o paradigmas contundentes. Y entonces yo les dije que estaba en desacuerdo con lo que señalaban, porque la contundencia que íbamos a construir iba a ser una contundencia gemela, el resultado de todo eso era un efecto de espejo, tú estás pensando en contundencia, porque cuando tú tienes el patrón de contundencia, de verificabilidad estos son patrones que vienen de otra visión, de otra epistemología, lo único que vas a hacer es un traslado y ese traslado, no puede ser mecánico, yo sentía que eso se defendía con mucha fuerza, las cosas que salen de investigación en algunas de las revistas de arte... casi siempre tienen también ese “olor” a discurso prestado.

Mayra Sánchez, Norma Mederos y yo trabajamos con respecto a la episteme desde la cultura, esto se ofreció en el diplomado de la Producción Simbólica (2011 – 2012), cuando se realizó la anterior Bienal se hizo una intervención sobre esto expuesta tanto por profesores como por alumnos de tal diplomado.

Después en el 2014, me invitaron a dar una conferencia también sobre investigación en arte y ahí escribí y ofrecí la conferencia “Indagar

cuando la imagen arde”, donde vuelvo a sistematizar las ideas que te he expuesto.

En el ISA, yo diría que simultáneamente se dan dos procesos, que desgraciadamente es como si uno se desarrollara de espaldas uno del otro, un proceso es el que sostienen los muchachos entre sí, donde hay una criollización, donde el discurso es un discurso turbio, donde se enturbian las aguas, dónde ellos no se preguntan de dónde vienen las cosas y de dónde lo hacen sino que lo hacen. Me parece que es además, donde se hacen las cosas más atrevidas; y otro además, donde está el discurso que pautan los currículos. Hay que ver cómo lograr confluencia entre ambos y cómo hacer visible lo mucho que puede haber de investigación en todo ello, aunque no nos resulte consciente.

Anexo 2: Tabla del análisis formalizado de los métodos en los trabajos de diploma del perfil Danza Contemporánea

Anexo 2: Tabla del análisis formalizado de los métodos en los trabajos de diploma del perfil Danza Contemporánea.

Trabajos de diploma	Estrategia metodológica: cualitativa	Métodos fundamentales
<p>Título: Minimalismo en la danza contemporánea: correspondencias e influjos. La Habana, 2013</p>	<p>Objeto, tema, focos de indagación, objetivo general, específicos.</p> <hr/> <p>Dos capítulos. En el primero, se presenta los conceptos esenciales con los que se trabaja el minimalismo en el arte y un breve análisis del contexto de su surgimiento como estilo o movimiento artístico. En el segundo se presenta algunas de las características esenciales de este movimiento dentro de la danza y se expone el análisis de las obras minimalistas.</p>	<p>Análisis y síntesis para la construcción del marco teórico referencial. Estudio documental para los referentes conceptuales y para la caracterización de la expresión del minimalismo en las obras estudiadas.</p>
<p>Título: Propuesta de entrenamiento actoral para bailarines atendiendo a una posible versión danzada de María Antonia La Habana, 2013 Entrenamiento actoral para la interpretación</p>	<p><i>Tema:</i> Entrenamiento actoral para bailarines, a partir del texto <i>María Antonia</i>, atendiendo a una posible versión danzada. <i>Problema,</i> objetivo, objeto, campo</p>	<p>El método histórico-lógico, el cual se aplica para la elaboración de los referentes teóricos de esta tesis y para determinar los momentos más importantes que relacionan a los bailarines con los actores. El método análisis documental, que posibilita realizar un estudio que incluya diferentes bibliografías y análisis de documentos sobre las diferentes técnicas actorales existentes y aportes</p>

		<p>significativos sobre el texto dramático.</p> <p>Además, se utiliza la entrevista a expertos para recoger experiencias valorativas sobre las diferentes formas de entrenamiento que pueden servir de preparación actoral al bailarín antes de un montaje coreográfico.</p>
<p>Título: Taller de iniciación danzaria para adolescentes angolanos La Habana, 2011 Elaboración de un taller de Danza Contemporánea .</p>	<p>Objeto de indagación, focos indagatorios objetivo general y específicos marco teórico</p> <p>Indica la pertinencia de estimular la incorporación de otros modos de danza en Angola, como pudiera ser el contemporáneo, que tiene un carácter bastante Universal.</p>	<p>Estudio documental o examen de contenidos. A través de la exploración bibliográfica se establece un vínculo entre la información conceptual y la conformación de un taller de iniciación danzaria para adolescentes.</p> <p>Observación y participación en clases impartidas en forma de taller. Permite identificar y valorar las actividades y funciones asumidas por los maestros durante las clases.</p> <p>Entrevistas a maestros que han impartido talleres de danza</p>
<p>Título: El dominio del cuerpo en el Entrenam</p>	<p>Objeto de estudio, campo, problema, objetivo. Investigación acerca de los algunos de los recursos</p>	<p>Análisis de contenido, en el que a través de la revisión bibliográfica se ha</p>

<p>imiento técnico de la danza contemporánea cubana La Habana, 2009</p>	<p>psíquicos y físicos que puede emplear el estudiante- bailarín, en el entrenamiento de la danza contemporánea.</p>	<p>podido vincular la información en ella encontrada acerca de los conceptos esenciales que se aplican a mi investigación, en relación con el dominio del cuerpo en la danza contemporánea cubana y además constatarlos con mi propia experiencia formativa y artística.</p> <p>La entrevista, dirigida a estudiantes - bailarines de danza contemporánea, así como a maestros de este perfil, portadores ellos de una gran experiencia en la impartición de clases de la Técnica Moderna Cubana y de la Técnica Contemporánea.</p> <p>La observación de clases de forma participativa y externa, como necesario registro de la información sobre la relación del cuerpo y los entrenamientos danzarios, en la enseñanza de la danza en el nivel superior.</p> <p>El visionaje de videos de clases de danza de Técnica Moderna Cubana y de la Técnica Contemporánea, que se imparten en el Instituto Superior de Arte.</p>

<p>Título: La preparación psicológica para el bailarín de danza en Cuba. La Habana, 2013</p>	<p>Objeto de estudio, campo de Investigación, problema, objetivo general y específicos Tema: La Psicología de la Danza aparece en el mundo académico, aplicado a los procesos de creación, en las últimas décadas. Sus estudios son muy recientes, en un terreno movedizo, que en el día a día han ido generando un campo más preciso y contundente.</p>	<p>El método histórico lógico, para la elaboración de referentes históricos-teóricos de la preparación profesional para bailarines El estudio documental, para viabilizar la obtención y recopilación de información mediante la consulta a diversas fuentes: libros, publicaciones, artículos, entre otros. La encuesta, Para procesar la información de manera cualitativa se empleará como forma estratégica la triangulación metodológica. La observación participante, mediante este procedimiento la autora, cumpliendo con su rol como bailarina profesional, valorará en los procesos de entrenamiento la existencia de posibles necesidades psicológicas en los bailarines. El estudio es de carácter exploratorio.</p>
<p>Título: La poética de Liliam Padrón: Aproximaciones a su obra creativa en</p>	<p>Esta investigación se propone un acercamiento a la obra de la bailarina y coreógrafa Liliam Padrón e intenta caracterizar los principales elementos de su discurso</p>	<p>Del nivel teórico: método analítico sintético: Del nivel empírico: entrevista individual:</p>

<p>Danza Espiral La Habana, 2012</p>	<p>coreográfico con el interés de develar su poética entendida como los mecanismos de estructuración de que se vale para realizar su trabajo creativo.</p>	<p>Estudio documental: Mediante el mismo se obtuvo información valedera de variadas fuentes relacionadas con el tema que nos ocupa. Análisis cualitativo: Este método nos posibilita procesar el contenido de todos los datos recopilados y luego realizar interpretaciones propias sobre los mismos.</p>
<p>Título: Influencia de elementos de la danza Butoh japonesa, en el estilo danzario de la puesta en escena de la obra de Narciso Medina Favier La Habana, 2013</p>	<p>Objeto de estudio, campo de Investigación, problema, objetivo general y específicos, hipótesis.</p>	<p>Métodos y técnicas de obtención de información: Histórico-lógico: ya que se hace un seguimiento de la danza Butoh desde sus orígenes hasta el presente, para lo cual se consultan documentos de carácter nacional e internacional en los cuales se analizan (análisis bibliográfico y de documentos), a través de consulta a expertos, y entrevista no estructurada, a maestros de la danza, bailarines, coreógrafos cubanos y extranjeros; además de la observación abierta y participante, y la</p>

		experimentación realizados por la autora en su participación en el Taller de Danza Butoh en Cuba, en abril del 2013, donde observa el modo de hacer este estilo Butoh, toma como referente los elementos del mismo, los cuales que contribuyen a validar desde su perspectiva los puntos convergentes entre los estilos contemporáneo japonés y los cubanos que conforman la poética del bailarín y coreógrafo Medina Favier.
Título: Vida y obra de la bailarina Ileana Alfonso Valdés La Habana, 2006	Objeto de estudio, campo de Investigación, problema, objetivo general y específicos, hipótesis. Tesis cualitativa histórica de tipo descriptiva Objetivo: Demostrar que la vida y obra de Diana Alfonso la convierten en figura relevante de la danza cubana.	Método empírico: entrevistas
Título: La visión contrastada de un profesor graduado de la Escuela de Danza Moderna en Cuba sobre la técnica de Martha Graham La Habana, 2006	Objeto de estudio, campo de Investigación, problema, objetivo general y específicos. Objetivo: Demostrar cómo están dadas los presupuestos teóricos-metodológicos de la técnica de Martha Graham y su acondicionamiento en la Técnica cubana que se imparte en la Escuela de Danza Moderna y	Investigación exploratoria. Métodos empíricos: observación, encuestas Análisis de fuentes bibliográficas

	Folclórica.	
Título: El fin de un milenio, la década del noventa y el comportamiento de la Danza Contemporánea en Cuba La Habana, 2005	Objeto de estudio, campo de Investigación, problema, objetivo general y específicos Versa sobre la vanguardia artística danzaria de los finales de los ochenta y principios de los noventa en Cuba	Histórico-lógico Entrevistas Observación participante Cuestionario Recopilación documental Entrevista a grupo focal
Título: La influencia de coreógrafos extranjeros en el hacer de Danza Contemporánea de Cuba La Habana, 2007	Objeto de estudio, problema, objetivo general y específicos. Tiene la intencionalidad de tributar a la plataforma teórica e histórica de la danza moderna y contemporánea cubana.	Análisis documental Observación a procesos de improvisación y búsqueda de material Observación a clases de técnica y entrenamientos Entrevistas a personas e informantes claves
Título: Acercamiento historiográfico a la poética de la Compañía Danza del Alma La Habana, 2007	Objeto de estudio, campo de indagación, problema, interrogantes científicas, objetivo general y específicos. Tiene la intencionalidad de caracterizar la Compañía Danza del Alma	Teóricos: Análisis histórico y lógico Analítico-sintético Inductivo-deductivo Empíricos: Observación Análisis de contenido Criterio de expertos
Título: El arte de vivir en el espacio como	Objeto de estudio, campo de indagación, focos	Análisis de contenido Histórico y

recurso para la creación La Habana, 2008	indagatorios, problema, objetivo general y específicos. Tiene la intencionalidad de Analizar el espacio como recurso expresivo y creativo en la creación coreográfica de la danza contemporánea.	lógico Entrevistas Observación de obras y espectáculos danzarios.
Título: La obra coreográfica: universo compartido de identidades múltiples La Habana, 2014	Objeto de estudio, campo de indagación, problema, objetivo general y específicos. Tiene la intencionalidad de fundamentar la labor autoral del bailarín dentro del proceso creativo y la obra coreográfica.	Análisis de contenido Análisis-síntesis Inducción-deducción Histórico y lógico Observación Análisis de documentos Entrevistas
Título: Lourdes Cajigal: un camino de danza y amor La Habana, 2014	Objeto de estudio, campo de Indagación, problema, objetivo general y específicos. Tiene la intención de trazar las estrategias de trabajo de Lourdes Cajigal en el taller de Danza Creativa y el Grupo infantil: Así somos, en el periodo de 1995 al 2000.	Análisis documental Análisis y síntesis
Título: El cuerpo del danzante: experiencias en el proceso de creación del espectáculo Mango La Habana, 2011	Objeto de estudio, campo de indagación, focos indagatorios, problema, objetivo general y específicos. Tiene la intencionalidad de fomentar una mirada del cuerpo desde el contexto del proceso creativo de una obra. Para ello se describe y profundiza, con herramientas metodológicas y	Análisis documental Análisis y síntesis Observación participante: Participación activa en el proceso de creación del espectáculo como bailarín observador y co-creador del mismo.

	<p>teóricas diversas, en una experiencia como intérprete inserta en un espectáculo performativo e interdisciplinario. Así mismo, el autor expone un análisis crítico de su rol como intérprete y co-creador del mismo.</p>	

Anexo 3: Guía de observación externa

Anexo 3: Guía de observación externa

La observación se realiza a las clases de la asignatura Composición coreográfica.

Profesora: MSc. Linet Rivero.

Grupo de primer año, curso regular diurno del perfil Danza Contemporánea de la Universidad de las Artes de Cuba.

El curso regular diurno se caracteriza por tener estudiantes que no necesariamente han estado insertadas en grupos profesionales, pero sí tienen una experiencia corporal con respecto a la Danza.

Objetivo: Extraer información con el fin de acercarse a las unidades de análisis que se dan en la práctica de la asignatura Creación Coreográfica.

Acciones a desarrollar:

- Descripción de las actividades de la clase
- Identificación de acciones explícitas de investigación tal y como se concibe en la ciencia.
- Identificación de acciones explícitas de investigación tal y como se concibe en la danza.
- Elaboración de indicadores que surgen a partir de las propuestas propias de las clases y la interpretación de la investigadora.
- Búsqueda de la factibilidad de la ejecución de la propuesta de la investigación.

Anexo 4: Guía para la observación participante (no estructurada)

Anexo 4: Guía para la observación participante (no estructurada)

La observación se realiza al grupo de segundo año del curso por encuentro del perfil Danza Contemporánea, de la Facultad de Arte Danzario. Participan los estudiantes y los profesores Odwen Beovides González, Lilliam Yamila Chacón Beavides y la autora como observadora participante.

La descripción de algunas de las acciones que denotan la investigación en el Taller de Creación Coreográfica³⁹, se realiza sobre la base de la observación no estructurada. En esta técnica se pretenden explicar los procesos en curso.

Los fundamentos epistemológicos funcionan a partir de la tríada investigación-conocimiento-evaluación y se ponen en función de las prácticas artísticas para la creación danzaria. Estos, junto a los siguientes referentes se constituyen en guía heurística para la observación participante:

- ✓ La interdisciplinariedad entre los saberes danzarios, el conocimiento de su cuerpo, sus experiencias, referentes culturales y diversas formaciones profesionales previas.
- ✓ Los conocimientos teóricos y prácticos funcionan como un entramado complejo de relaciones en la praxis.
- ✓ Contextualización de la práctica artística a partir de la experiencia y otros saberes de los cuerpos danzantes.
- ✓ La investigación del movimiento, el cuerpo, el espacio a través de la improvisación y la exploración. Se estimula la búsqueda de un código personal corporal en el proceso cinestésico, buscando diferenciarlo de movimientos viciados o

³⁹ El Taller integra ambas asignaturas

aprendidos, constituidos en procesos anteriores de montajes de coreografías.

✓ La exploración del cuerpo en el espacio y la concientización del mapa corporal ante diversas circunstancias vivenciales que se brindan desde el contexto danzario, como puede ser la evocación de imágenes corporales a partir de la música, un espacio, la energía, el movimiento, la búsqueda de cualidades y calidades del movimiento.

✓ El reconocimiento de un sujeto-cuerpo danzante, reflexivo, creador, promotor de propuestas de movimiento propios, inéditos, en su relación con otros cuerpos. Acompañan a este proceso el diálogo corporal a partir de la relación y comunicación con las demás participantes.

✓ La potencialidad para comprender los niveles de conocimiento de sí en su desempeño, su cosmovisión, autoimagen, autoestima, fortalezas, inseguridades, re-conocimiento y autoafirmación como bailarín creativo, al asumir las particularidades del conocimiento psicológico que también aborda el cuerpo desde la subjetividad y se expresa en su estilo personal de movimiento. Es asimismo una oportunidad para vincular una ciencia humana que se llena de contenido experiencial a partir de esta práctica concreta.

✓ La evaluación no significa censura, es sistemática y se configura cada vez como parte del proceso de improvisación y exploración de nuevas formas del movimiento.

Anexo 5: Relatoría de la observación participante

Anexo 5: Relatoría de la observación participante

Se anexan aquellos datos de la relatoría que han resultado más significativos para este estudio. La observación se realiza a partir de los temas anteriormente mencionados y que se expresan en las clases de las asignaturas Creación Coreográfica y Análisis y Escritura del Movimiento.

Se observa al grupo de segundo año del curso por encuentro del perfil Danza Contemporánea, de la Facultad de Arte Danzario. Participan los estudiantes y los profesores Odwen Beovides González, Lilliam Yamila Chacón Beavides y la autora como observadora participante.

El ejercicio que se orienta consiste en crear dos frases de movimiento, con identidad propia, de un minuto cada una y sobre un mismo tema. Las frases se manipulan usando los dispositivos coreográficos.

El profesor comienza revisando la tarea, e insiste en que había que crear una frase de movimiento, estudiarla, lo cual está dirigido a buscar un tema para desarrollarlo y explorar qué movimientos lleva para exponerlo ante el grupo; deja claro que no se trataba de quedarse en una improvisación.

Una estudiante se brinda para mostrar su tarea, él le explica que va a realizar una representación, sus compañeros son el público y ella va a bailar. Esta acción que parece tener un carácter lúdico, se complementa con la labor del grupo, que es buscar la correspondencia entre la intencionalidad que la autora le ha puesto a la frase de movimiento y como funciona, a partir de lo que se puede leer de ella. Es un proceso de montaje, -por parte de la estudiante- y desmontaje, para realizar un análisis del movimiento juntos y contrastarlo con la producción que cada cual propone. Es un ejercicio en el que se debe crear un discurso corporal original, tratando de desprejuiciar al artista-estudiante de los gestos cliché

o viciados, que se repiten sin tener un sentido de movimiento, en relación con el tema que se ha seleccionado para ser trabajado.

La estudiante repasa mentalmente la frase marcándola con su cuerpo, en ese tiempo los otros comentan las dificultades que tuvieron para realizar su tarea, por ejemplo, una estudiante comenta: a mí me fue muy difícil pensarla sin un ritmo, sin una música. Así otros refieren que se la incorporaron cuando pensaron sus frases.

Se exploran las lecturas del público-estudiante, el maestro explica que cuando uno comienza a leer, busca ir a los movimientos básicos y eso son los que dan los primeros indicios de por dónde va el tema, pero cuando empiezas a profundizar en los movimientos aparecen otros términos que pueden estar comunicando otra cosa diferente. También depende de la expresividad de ella, donde estos gestos toman una intencionalidad. Entonces hace notar al grupo, estas inconsistencias a partir del desmontaje de la frase que le pide vaya repitiendo despacio, mientras él les va explicando cómo hay dos lecturas en una misma frase por eso el tema no queda claro.

Explica que el público está pensando como espectadores activos, pero que no necesariamente tienen que coincidir en el argumento, es decir les hace vivenciar el proceso de comunicación, pero tiene que tener un discurso; igual se dieron varias lecturas y una estudiante preguntó si eso era un problema, el profesor le explica que por el contrario, y los remite a obras de la danza cubana que han sido controvertidas como “El Monte”⁴⁰

Luego se le pide que busque un nombre, ella le pone “El recuerdo”; los profesores intervienen planteando que no queda muy claro, que es muy amplio, y el profesor le pide que lo contextualice, que sintetice y se dialogue acerca de la concreción del tema y el valor que tiene saber esto

⁴⁰ Obra de Lidia Cabrera, que se presenta como obra danzaria por la compañía de Rosario Cárdenas.

para la elaboración de la frase. Se vivencia cómo la estudiante trata de cotejar el tema a lo que los demás creen que es, se propicia la reflexión para todos acerca de esto, y el nivel de dificultad en la búsqueda de una idea propia, pero se destaca el valor de lo que hasta ese momento la estudiante presenta.

El profesor le pide que realice una conexión entre la primera frase y la segunda, para empatarlas. De acuerdo al tema, acuerdan que las frases deben estar invertidas, una estudiante señala -a la hora de buscar el movimiento uno saca lo que siempre hace, lo que uno sabe que le queda lindo, pero a veces hay que olvidar, cuando la tarea es un tema tienes que centrarse en qué quieres decir y buscar el movimiento que necesitas-. En este caso el tema toma más sentido cuando las frases se invierten.

El profesor interviene para dejar claro que no es moverse por gusto, el poder de la síntesis es fundamental. En la danza es importante saber decir, con el movimiento exacto, sin necesidad de decir más, porque entonces se diluye la idea y tiende a perderse el sentido, entonces son esas obras en que se mueven y se mueven y no se dice nada, convirtiéndose en una obra lineal interminable. La estudiante señala: en el libro ella -refiriéndose a Doris Humphrey- lo dice... no hagas nada para decir algo.

Dan paso a otro estudiante, la maestra Lilliam propone desmontar el ejercicio para realizar el análisis del movimiento, y resalta la importancia de saber cómo cada cual manipula el tema en tanto movimiento temático y cuáles son los ornamentos que se le ponen para que crezca, para que se vea. Este ejercicio se repite con cada uno de los estudiantes para analizar sus propuestas. En cada una se va aprendiendo desde las diferentes experiencias. Es un proceso que tiene en su base una exploración consciente del movimiento que se necesita. La búsqueda es

libre, pero no arbitraria, es intencional e implica un conocimiento del cuerpo y sus posibilidades para moverse.

Después de ver la actuación de otra de las estudiantes, ella declara que más que decir, quiere que sientan lo que está expresando que en este caso es confusión. A ella le interesa que lo vivencien, que sientan como ella se siente. Los profesores aprovechan la propuesta y destacan que no es solamente en el movimiento que está el tema, sino también en la atmósfera, que es una forma de agrandarlo. La profesora Lilliam señala que se fijen cómo ella no toma movimientos prestados, ella se mueve como es y eso es importante, en eso radica su verdad, su sinceridad, su honestidad en la creación, uno tiene que moverse como lo siente, cómo uno es, pero sin descuidar el movimiento. La propia estudiante declara: a mí me gusta mucho lo que he aprendido en las compañías que he estado y nutirme de todo para crear mis movimientos, Maestra uhhhhh que trabajo estoy pasando...

Otra integrante del grupo expone su trabajo y se le dice que hay una sucesión de movimientos pero que no se ve el tema, y ella expresa con timidez lo que propuso, la maestra les explica la importancia de saber defender la obra. Se recompone la frase y la reconstruye nuevamente en su ejecución, para ello debe aplicar los conceptos de Laban que ha estudiado. Las frases propuestas son desentrañadas por los participantes que hacen algunas propuestas y se aclara por parte de los maestros que hay que respetar la gestualidad de cada cual, todos no expresamos con los mismos gestos una idea.

**Anexo 6: Interpretación, reflexión y diálogo en función del
caso estudiado**

Anexo 6: Interpretación, reflexión y diálogo en función del caso estudiado

Este anexo recoge la experiencia de la autora a partir de su participación en diferentes talleres durante la investigación. Unas veces en el aula y otras en el tabloncillo, la intención era comprender desde la vivencia. El comportamiento siempre respondió a mi rol de observadora participante. Los grupos siempre fueron respetuosos y considerados con mi condición de cuerpo no danzante; en el caso del Taller de Dramaturgia corporal para la escena: Actor, Mimo y Bailarín, donde las procedencias de los cursistas eran muy variadas, les pareció interesante incorporar a alguien que no es artista.

-Curso: El cuerpo creativo (2012)

Lo imparte la profesora Dra. María del Carmen Mena Rodríguez (Universidad de las Artes, Cuba)

Este curso tiene un fuerte fundamento teórico-práctico acerca de las concepciones del cuerpo y su impronta en la formación y procesos de creación danzaria. En él, se les pide a los participantes reflexionar y repensar al mismo desde estos referentes: su praxis y saberes.

Por lo que concebir una noción de cuerpo creativo⁴¹, abre nuevas posibilidades para la investigación que acontece en el proceso de creación a partir de remover la matriz epistémica sujeto-objeto. Ésta figura clásica de la modernidad, ha marcado los paradigmas de investigación en la ciencia, pero también está presente en el tras-fondo del tratamiento

⁴¹ Propuesta realizada por la Dra. María del Carmen Mena Rodríguez en su tesis de doctorado de Ciencias sobre Arte (2013), profesora del curso “El cuerpo creativo”, impartido en la maestría Procesos Formativos de Enseñanza de las Artes.

teórico-práctico y las relaciones e interacciones con las que se concibe al cuerpo en el arte: particularmente en la danza.

La propuesta de la profesora que apuesta por la idea de reflexionar al cuerpo: ¿cómo me pienso?, ¿cómo me siento?, ¿cómo me expreso?, ¿cómo me integro en red, con otros cuerpos?, sugiere diálogo, reflexividad, exploración desde los espacios subjetivos, pero también intersubjetivos propios del arte y que se expresan en y a través de los cuerpos danzantes, esta vez creativos.

Reconoce las relaciones que se dan entre los cuerpos que pueden participar del proceso creativo; como son los del estudiante-bailarín, el maestro - coreógrafo, el grupo de clase que es profesional. Re-conocer a los cuerpos en su diversidad, ya sea en sujetos diferentes o a partir de roles que puede ocupar un profesional de la danza, relativiza y amplía la mirada del cuerpo.

Dentro del curso “El cuerpo creativo” se realiza en un día el taller *El cuerpo expresivo: actitudes, posturas, movimientos y gestos*, con el propósito de que los participantes puedan vivenciar desde su corporalidad aspectos teóricos abordados en las clases y también re-pensar la expresividad de los cuerpos en el plano individual y grupal.

Las pautas de trabajo en este taller atendieron a la sensibilización corporal a través del contacto con el propio cuerpo; la exploración de las posturas, gestos y movimientos más cotidianos, que acompañados con formas de desplazamientos incentivaron la improvisación individual. Todo ello desde significar el cuerpo cultural y establecer las relaciones con el imaginario social que los contiene. De ahí que el proceso de creación pasó de la improvisación individual a la de dúos y tríos, como procedimiento que potenció la búsqueda corporal ya no solo en relación consigo mismo, sino en comunicación con los otros.

Algunas inquietudes apuntan a reflexionar en la subjetividad no solo en el plano regulador de la personalidad, sino también en el de la experiencia corporal y del movimiento; en el contexto de las relaciones inter-subjetivas con los otros cuerpos danzantes.

Este taller vivenciado por la autora, ponderó la investigación en el proceso de creación danzaria a partir del autoconocimiento del cuerpo, de ahí entonces significaría aspectos de la corporeidad, la cual fue interrogada en el plano reflexivo y práctico con la exploración de los movimientos y sus relaciones con el imaginario sociocultural. El conocimiento siempre dinámico y en constante búsqueda, se generó desde el propio cuerpo que indagaba en sus diversas formas de expresión individual y en la comunicación con los demás cuerpos, como aspecto imprescindible que permitiría inventar sus modos de producción y maneras de significarlo.

La configuración de teoría y práctica desde el hacer, el sentir y la reflexión de los procesos personales y grupales, se impone cada vez más en los de enseñanza-aprendizaje y de creación danzaria. Esto ratifica la idea de la necesidad de tomar en consideración diferentes posibilidades como alternativas de la investigación en la danza.

A su vez, es una de las ideas que sirven de pilar para fundamentar la utilización de ejercicios, de diálogo con el cuerpo y de reflexividad en la evaluación de la asignatura de Psicología, como parte del acompañamiento a Composición coreográfica y Análisis y escritura del movimiento, en la cuarta entrada de datos, de este estudio de caso.

-Taller: Perspectivas contemporáneas del estudio de la Danza:
Técnica v/s teoría (2012)

Lo imparte el profesor Bernardo Javier Orellana Zarricueta.
(CENIDID⁴², México)

En este taller se explica la teoría referida al análisis del movimiento de acuerdo a la teoría de Rudolf Laban; se ocupan tres situaciones específicas que son la coreútica, la eukinética y la comunicación, que se corresponden con el espacio, la energía y la relación social. La experiencia se pone en práctica a partir de ejercicios sensitivos y reflexivos sobre lo que se expone en la teoría. La autora vivencia, en la medida de sus posibilidades corporales, el aprendizaje teórico-práctico desde el rol de estudiante en el salón de clase.

Teorizar/Vivenciar acerca de las categorías y teorías que rigen el análisis del movimiento, así como los elementos por los que se guía, le permite comprender a la autora, la existencia de una fundamentación del movimiento, basada en principios científicos, y en categorías del análisis estético, gestual, social, de la Danza, que se definen, se explican, en función de analizar experiencias y realidades corporales y de la escritura del movimiento.

Un ejercicio que resultó de gran impacto fue el que se basa en las mudras de la india, para luego ser resignificadas con gestos cotidianos propios del contexto social cubano.

Asimismo, se destaca el trabajo grupal, por ejemplo: el ejercicio en el que había que desplegar el movimiento y la coordinación entre todos para no dejar caer una pequeña pelota que debía recorrer el salón a través de una canal de papel. Se hace énfasis por el profesor de que este ejercicio tiene un valor ético donde la pelota es el estudiante y la canal es el proceso de enseñanza-aprendizaje, si se cae el estudiante se pierde el proceso.

⁴² Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza.

La práctica se fundamenta desde la teoría⁴³, lo cual complementa el aprendizaje teniendo en cuenta la diversidad del grupo (en cuanto a experiencias de trabajo en la danza), los intereses, los saberes, las procedencias profesionales, las edades y marca una riqueza incalculable en el intercambio, el diálogo y la reflexión sobre estos temas.

- Ciclo de conferencias y talleres, en el marco del Festival Marcapasos de la Facultad de Arte Danzario. (2012)

Lo imparte la maestra Hilda Islas, Investigadora del CENIDID, México y directora del grupo “Blanco en las rocas”

En este caso, la reflexión se realiza en función de establecer una relación dialógica con la experiencia narrada por la maestra Hilda Islas en el marco de este evento, y está elaborada en función del caso seleccionado. Resultan muy significativas y valiosas para este estudio sus valoraciones acerca de las particularidades de la investigación en los procesos creativos.

Es muy importante el énfasis que hace esta investigadora de la danza, en destacar que el montaje de una obra es un proceso de investigación, donde se rescata lo que sucede con el movimiento a partir de los procesos de restauración y recuperación cuando se produce la re-ejecución del movimiento y su contextualización. Le otorga gran importancia a la construcción de herramientas de investigación social que se resignifican como dispositivos coreográficos.

Incorpora la reflexión, el análisis de la teoría como construcción del conocimiento y surge la pregunta obligada como consecuencia del mismo, ¿el arte genera o no teoría?, ¿hasta dónde es necesario?, ¿qué herramientas utiliza?, ¿cómo lo expone, lo contextualiza?

⁴³ Se sustenta en Laban con la teoría especializada, la filosofía hermenéutica como construcción de las premisas éticas y la composición coreográfica de Doris Humphrey y José Limón.

Se reafirma por parte de la maestra que hay producción de conocimientos, pero que tiene un lenguaje corporal, que no se identifica con el formal como se piensa la teoría desde la ciencia. En la danza se configura a través de re-construcciones simbólicas, producciones de sentidos de movimientos para generar energía, tiempo, espacio, que interactúa desde la subjetividad y se comunica desde la intersubjetividad. Tiene en cuenta la identidad tanto a nivel individual como grupal y global. Entonces se re-construye el conocimiento de lo que piensa y siente, ese sujeto, ese cuerpo.

Como se puede observar aparece nuevamente la idea del pensar y el sentir, de la subjetividad en el arte como eje recursivo para la producción del conocimiento artístico vs la objetividad que representa la teoría como lenguaje científico.

-Taller: Dramaturgia corporal para la escena: Actor, Mimo y Bailarín: aplicación de los procedimientos desocupación, respiración y composición. (2014)

Lo imparte el Profesor Eduardo Tessari Coutinho (Brasil) en el Evento Traspasos Escénicos, Universidad de las Artes.

Este taller fue totalmente práctico, la teoría se aprende en el ejercicio de comunicación con los otros, en el grupo. La experiencia me permite comprender que las técnicas corporales, tienen como punto de partida los principios que son propios de la naturaleza del cuerpo: su estructura, su expresividad, su lógica.

El lenguaje del cuerpo se utiliza por los actores, mimos y bailarines para comunicar en la escena la intención del artista, a partir de la precisión de los movimientos y la calidad del mismo. Las enseñanzas del maestro Tessari Coutinho, tienen la virtud de ser sencillos por estar basados en los movimientos corporales cotidianos, sin embargo, tienen la complejidad de la simplicidad.

La fuerza que cobra la vivencia para mí, a partir de esta experiencia, reside en el descubrimiento de la diferenciación del cuerpo de los participantes (todos actores, mimos y bailarines), con mi cuerpo, permeado por una racionalidad, necesitado de que se le expliquen los movimientos para comprenderlos; sin embargo, estuvieron ahí todo el tiempo, en la propia lógica del cuerpo humano: movimientos para levantarse, para lograr estiramientos, para indicar a otros como moverse a partir de la energía y no necesariamente de la palabra, comunicar sentimientos a través de la gestualidad, la intencionalidad; comprensibles para los otros, por ser “sencillamente” humanos. Abrazos, caídas, estructuras corporales, energías cotidianas, calentamientos, miradas, generan en el grupo una confabulación y un discurso propio.

La reflexión en torno a la investigación en este caso, responde a la búsqueda del movimiento y expresión corporal que parte de la cotidianidad y se convierte en técnica al ser utilizada en escena con una intencionalidad marcada de comunicar, de generar un discurso corporal comprensible para los otros, desde sus cuerpos.

Anexo 7: Entrevista a Especialistas

Anexo 7: Entrevista a Especialistas

Enero - 2015

Se han considerado especialistas a aquellos profesores de Creación coreográfica que imparten la asignatura y han desarrollado un trabajo artístico e investigativo en esta área de trabajo. Están registradas las de la M.Sc. Linet Rivero Rubio, el M.Sc. Odwen Beovides González y la Dra.C. María del Carmen Mena Rodríguez.

Entrevista a la M.Sc. Linet Rivero Rubio:

En mi experiencia, cuando una entra en una improvisación, realmente está entrando con lo que ya tiene, y en la medida que uno va metiéndose, es que va encontrando lo verdadero o lo que te puede nutrir, lo que te puede engrandecer el movimiento.

Cuando empiezo a trabajar con el grupo sí les doy una pauta, para evitar la repetición y depende de lo que yo quiera trabajar en ese momento. Por ejemplo, quiero trabajar partes del cuerpo y la improvisación va a ser de dúo, puedo trabajar las partes del cuerpo y la relación con el otro. Tú vas a reconocer al otro por una parte de su cuerpo, no a manipular, y esta persona ve lo que pasa contigo cuando se relacionan a partir de las partes del cuerpo, si le gusta o le disgusta.

También puede ser para trabajar las relaciones entre las partes del cuerpo, para empezar a desbloquear y no moverse como a veces uno lo hace como un bloque. Por ejemplo, estamos solamente trabajando con los pies y les digo vamos a tener un dialogo entre los pies y la cabeza. La cabeza para comenzar a trabajar los puntos del espacio parcial, adelante, atrás, arriba o hacia abajo. Entonces los pies se mueven con las manos y es como si el cuerpo comenzara a desmembrarse. A veces los bailarines buscan movimientos muy rebuscados y es más simple, se puede trabajar con lo más pequeño, con las articulaciones.

A veces una misma pauta te puede servir para trabajar muchas cosas. Yo pongo un ejercicio que es con un objeto y ellos piensan que es para trabajar con objetos, pero yo no lo dispongo para esto. Ellos eligen un objeto, se hace como una competencia, yo voy marcando el espacio y donde una parte del cuerpo cae, esa persona tiene que poner el objeto porque no puede tocar el suelo, el objetivo es trabajar partes del cuerpo, se involucran en ese desplazamiento, es explorar como moverse a partir del traslado del cuerpo. Cuando centro el objetivo en el espacio, se posibilita ver todas las formas para aprovechar el espacio, también se puede hacer cambiando los niveles. Una misma pauta te puede servir para muchas cosas, eso depende del objetivo del ejercicio.

En el primer semestre se trabaja con la improvisación pero posteriormente es parte del proceso de creación, o sea ya después se trabaja con un material determinado de movimiento, que tiene una estructura y es el que tú vas a manipular con los dispositivos coreográficos. Por ejemplo, vas a tener una frase de movimiento que se puede manipular, recrear, cambiar. Pero para llegar a eso, a la frase de movimiento, se utilizan dos procesos que están en la base y son muy importantes: la improvisación y la exploración.

Después, con esa frase de movimiento, se puede trabajar el azar u cualquier otro dispositivo para manipular el material o frase de movimiento. También se puede cambiar el espacio o crear transiciones, pero siempre se parte de la improvisación.

- ¿Qué elementos de investigación artística te representas como profesora-artista?

Esta asignatura sirve para que uno esté más dispuesto, y si hay una investigación es la tuya propia con tu cuerpo, con tu energía, con tu forma de moverte, con las cosas que tú puedes lograr como bailarín, con lo que puedes hacer con el otro. Un grupo que improvise todo el tiempo,

se sabe, nada más de mirarlos lo que van a proponer. La clase sirve para dar la improvisación en el tiempo presente, y sirve para tener conciencia de lo que puedes sacar, de lo que vas a hacer.

Lo que nosotros trabajamos en el primer semestre es improvisación, la cual no siempre tienen un tema determinado porque son pautas que tú le marcas a los estudiantes, normalmente en dependencia de las características del grupo. Si es un grupo donde las personas tienen características diversas como algunos que vienen de nivel medio, uno siempre trata de lograr la unificación del grupo, que vayan en el mismo sentido. Otras veces hay un grupo más unido y uno trata de ver las individualidades de cada uno, porque todo el mundo tiende a moverse igual, entonces depende.

Recuerdo que el grupo que fue observado era muy diverso y yo estaba tratando de unir al grupo, de que se conocieran porque todos venían de ambientes diferentes y busqué ejercicios que brindaran confianza, de pensar en el otro, de compartir el espacio con el otro, de ver cómo me muevo en este pequeño espacio en relación con el otro. Por eso les decía a las muchachas que cuando ellas hacían dúos había como una barrera, que cada una estaba hablando como con un lenguaje diferente y se requiere de la comunicación corporal de un cuerpo con el otro.

-También les ponías una posición y dibujaban el cuerpo, ¿es una improvisación dirigida?

A veces los dejo, empiezo a dar orientaciones cuando veo que están divagando, porque en mi experiencia cuando uno entra a una improvisación, lo hace con lo que ya tiene y con lo que uno va viendo, si lo va haciendo de verdad es que empieza a descubrir lo que te puede nutrir o engrandecer el movimiento. Cuando empiezo a trabajar yo le doy una pauta, porque me doy cuenta que si le doy una música por ejemplo,

sin la pauta, puede resultar muy pesado, por eso yo le doy una pauta: levantarse, caerse, volvemos a pararnos.

Entrevista al M.Sc. Odwen Beovides González

Siempre hay investigación en la danza. La investigación en la danza está dada en la creación artística danzaria, que es el proceso previo al acto final de la coreografía, todo eso es una investigación que empieza desde la improvisación con la idea. El proceso de investigar está en todo, desde el principio hasta el final, incluso en la misma coreografía, hay puestas en escenas que son directamente procesos de investigación, procesos creativos, todo eso es una investigación que nosotros a veces tendemos a complejizarlo o cambiarle los términos y decir que es una exploración, pero es que la exploración forma parte de la propia investigación. La improvisación está en todo y el acto de improvisar es un acto de investigar por ese grupo.

-¿Qué relación tiene con la investigación científica?

Depende de lo que nosotros veamos como investigación científica, o de lo que nosotros creemos que es la investigación científica.

-¿Pero, no es igual?

No por supuesto que no, es otro proceso, aunque en estos momentos el arte se pueda sustentar desde una científicidad, pero no es igual, son otros canales, son otros los caminos que hay que transitar, es diferente.

-¿Qué conocimientos produce la investigación artística?

Vamos a empezar por dejar clara una cosa, estoy en desacuerdo con la tesis de que los bailarines no piensan, no hablan, son brutos, y es que tenemos otro mundo, tenemos otro conocimiento, tenemos una

inteligencia corporal que va intrínseca en nosotros, que es lo que se ha desarrollado; o sea, en lo que la gente se sienta y escribe una oración con la mano y con el pensamiento, nosotros tenemos que hacer una oración, frases de movimientos corporales con nuestro cuerpo y además pensándolo, nosotros escribimos con el cuerpo y eso genera un conocimiento pero un conocimiento, otro, diferente al convencional.

- ... ¿Pudiéramos llamarlo artístico?

¡Claro!, ¡claro!, por supuesto, un conocimiento artístico desde la danza y desde el proceso de la creación, que está forjándose desde la misma investigación y por ahí es que yo lo veo. Tratar de sustentar ese conocimiento, que se genera desde una científicidad, es lo que pudiera darle una relación desde una investigación científica, pero no necesariamente lo tiene que tener. Una cosa es importante y es que la comunidad científica tiene también que entender, hay otros procesos que se generan desde otros puntos de vista y generan conocimientos e investigación.

El video danza es un conocimiento que yo estoy explorando y que está en construcción. En este curso se les pide a estos estudiantes que realicen uno, porque tienen un conocimiento previo de lo que es la creación coreográfica, con una trayectoria artística bastante amplia. Yo no podía llegar ante ellos a impartir la composición coreográfica como se da normalmente en pregrado a estudiantes que no han tenido esa experiencia artística. Entonces, ¿qué es lo diferente?, ¿qué es lo novedoso?, precisamente intentar que ese estudiante que no necesariamente es coreógrafo, intente tener una obra coreográfica individual, propia, diferente de los demás. ¿Cómo hacerlo?, proponiéndoles que cada ejercicio de culminación de la asignatura Creación coreográfica sea un video danza.

Entrevista a la Dra. C. María del Carmen Mena Rodríguez

El proceso de creación en danza tiene varias etapas, hay una exploratoria, ahí hay investigación. Esta tiene que ver con cómo mi cuerpo se relaciona con el tema que me están proponiendo o el tema que yo selecciono, (búsqueda de un tema y su relación con el cuerpo), o con la imagen o el motivo que yo trabaje. Es buscar como realmente puedo moverme, o esa imagen o motivo me puede mover a mí internamente, para producir un movimiento y ese proceso puede ser más corto, más largo, más personal, más colectivo.

- ¿Qué recursos sirven para esa búsqueda, para esa exploración?

Los propios elementos técnicos que tienen los bailarines sobre la danza forman parte de estos recursos. Son elementos que la persona reconoce de alguna manera desde el propio aprendizaje de la danza, conocimiento corporal que se involucra. Tiene que ver con ¿cómo mover el cuerpo, en su totalidad o fragmentado?, ¿cómo trabajar los niveles, el tiempo, el ritmo, las dinámicas, los espacios, las proxémicas? Esto es lo que me dice: bueno yo quisiera mover este brazo así, o mejor lo muevo acá abajo, y a partir de ahí yo empiezo a buscar.

- ¿Lo aprendieron desde la práctica o desde una teoría?, porque eso está escrito a partir de Laban, por ejemplo.

Eso está vinculado de manera teórica-práctica.

-Pero cuando ellos lo reciben, ¿es teóricamente?

No, es que la teoría se está dando en la práctica.

- ¿En la experiencia?

En la propia experiencia, porque el maestro va a vincular los conocimientos teóricos en la práctica, para que el estudiante sepa de dónde vienen y por qué viene el movimiento, se supone que por ahí va la historia. Por eso es un vínculo entre teoría y práctica, entonces esa investigación corporal es una investigación para la creación, porque es

primero buscar en ese cuerpo una relación con ese tema, o que tiene ese tema en relación con tu cuerpo, (en un discurso lineal no caben esas relaciones). Es a partir de estas que se empieza a improvisar, que es ir bailando un poco en el momento en que estoy haciendo, o sea sigue la investigación, pero de una manera no premeditada, intuitiva, donde puede haber cosas interesantes y no interesantes, donde a veces se deja muy libre y no pasa nada, otras veces se va pautando por el maestro, o por el coreógrafo para que se vayan precisando más las cosas, o se vayan profundizando en esa búsqueda de movimiento, en esa intencionalidad. Todo esto es un proceso de búsqueda, de deja y toma, entra, sale y viene. Ahí hay un proceso de investigación corporal individual, en dúo, en trío, en cuarteto, dentro del grupo.

- ¿Hasta qué punto es subjetivo?

Es subjetivo porque lo está construyendo la persona, porque todos están haciendo supuestamente esa investigación y todos no lo están haciendo de la misma manera. Ahí hay una impronta del saber de cada persona, de la manera en que quiere moverse cada persona, de lo que quiere buscar. Algunos están buscando sobre lo que ya conocen, hay otros que se transgreden y buscan, experimentan su cuerpo más allá de lo que conocen, eso depende de las necesidades de cada uno y también de la orientación del maestro y el coreógrafo, que me dice no ya, por ahí no da más (se verifica en esas relaciones intersubjetivas entre el grupo, el coreógrafo o el maestro), busca otra cosa porque ya eso lo he visto. También se somete a un proceso de regulación, para que lo prueben en otras cosas, o sea la motivación, o la consigna que el maestro le da para que él siga buscando desde sí mismo, pero profundizando en otras áreas, que tal vez no es lo que él normalmente trabaja, entonces ese proceso es de investigación, de exploración, de improvisación. Si tú analizas la experiencia de la que hablan los coreógrafos y los maestros acerca de la improvisación en la danza, se refiere a este proceso de investigación, de

búsqueda. Eso es algo que viene fundamentalmente de la Danza Moderna, desde sus precursores, para comprobar el movimiento, para buscar otras maneras de entender ese movimiento con el cuerpo de la persona y no desde los movimientos siempre establecidos o que las técnicas establecen.

Eso es un elemento que brinda gran riqueza y en ese sentido empieza un proceso de construcción a partir de las frases de movimiento, que te sintetizan esas ideas (procesos de síntesis), tú escoges lo que más te interesa, o lo que más vio desde afuera el maestro o el coreógrafo, los cuales te sugieren qué puede ser más interesante y entonces empiezas a construir frases, que las frases son la síntesis, ahí está todo ese proceso. Pero después sigues investigando, porque esas frases se manipulan y buscas además el cómo las manipulas, cómo las ordenas, cómo la trabajas, también es un proceso de investigación porque tú dices: esto no, esto sí, esto por aquí, esto por allí, déjame probar esto y esto. No es solamente manipularla, ordenarla, trabajarla, sino se reflexiona acerca del cómo se hace. Es una selección donde lo intuitivo no desaparece pero ya hay un elemento más racional, porque yo decido qué pongo y qué no pongo, aunque eso está cambiando siempre, pero en un momento determinado digo esto por aquí, porque me parece bien, me gustó, me quedo con eso; voy para lo otro, esto con esto, ya yo voy componiendo, seleccionando conscientemente lo que yo quiero dejar o no, aunque eso, en un momento dado yo misma lo vuelva a reconstruir, pero hay una base, que ya empieza a ser el motivo.

