

La investigación de la danza como apuesta contemporánea en las prácticas dancísticas

Hilda Islas

Con estudios de Filosofía, Psicología Social, y formación en Práctica Psicomotriz Aucouturier, ha buscado articular su actividad como bailarina y coreógrafa con la teorización y conceptualización de la danza. Como **investigadora** del CENIDI-Danza INBA, desde 1989 hasta la fecha, ha encaminado su trabajo investigativo a estudiar los procesos de vinculación entre el movimiento corporal y las representaciones mentales desde los trabajos más teóricos como **Tecnologías corporales. Danza, cuerpo e historia** (1995), hasta aquellos centrados en ámbitos específicos de la práctica dancística: educativos, como en **Pensamiento y acción. El método Leeder de la Escuela Alemana** (Co-autora) (2007), y creativos como en **Esquizoanálisis de la creación coreográfica. Experiencia y subjetividad en el montaje de Las nuevas criaturas** (2006).

En la búsqueda de compartir esos complejos procesos teórico-prácticos, donde la creación de danzas se vuelve también producción de conocimiento y viceversa, ha incursionado en la puesta museográfica con la exposición **Afectos humanos-(recargado) 1962-2014**, abierta al público en la Galería Arte Binario del CENART (2014).

Presentación del libro

EL JUEGO DE ACERCARSE Y ALEJARSE. TRADUCCIÓN PERFORMÁTICA DE "OTRAS" DANZAS.

Por Hilda Islas

(Islas, H, (2016) *El juego de acercarse y alejarse. Traducción performática de "otras" danzas*, México, CDMX, CENIDI DANZA, Secretaría de Cultura).

CDMX, noviembre 2017

Si bien las artes en general y las danzas en particular son fenómenos creativos y experienciales, en las últimas décadas han visto ampliado su ámbito de existencia a procesos reflexivos que se articulan con los primeros en un entramado de teoría y práctica que se sitúa lejos de las demandas de virtuosismo y de exigencia técnica. Tales procesos se han denominado en las últimas décadas como investigación-creación. Hablamos aquí no del proceso de investigación que compete a cualquier acto creativo, desde el juego infantil hasta la producción artística profesional, sino de una tendencia internacional a vincular los saberes académicos con las prácticas artísticas de un sentido en que no se había desarrollado.

La amalgama no se ha producido de manera espontánea. Muchos matices e inflexiones se han producido en ámbitos artísticos y académicos para ir consolidando diversos formatos multimediales de investigación, exposición y socialización de la práctica-teoría de las artes actuales.

El interés de este breve escrito es compartir el itinerario específico de la investigación de la danza en México y la afortunada iniciativa que partió del Estado mexicano a través del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), monumento a la modernidad artística pero que paradójicamente produjo una fisura en este sistema, preparando el terreno para cierta producción-investigación artística más vinculada al arte contemporáneo.

En efecto, en el caso mexicano el establecimiento oficial de la investigación artística coincide con una etapa de la historia de México que inyecta con una concepción democratizadora del INBA en 1970-80 y que coincide con la inflexión contemporánea del arte en el mundo.

¿Cómo emergió un fenómeno denominado investigación de la danza en México? ¿Qué relación tuvo con el desarrollo de la actividad artística que se producía? ¿Qué horizonte de experiencia hizo emerger tal actividad cultural? ¿Cómo fue mutando su sentido y oscilando de las inquietudes artísticas a las inquietudes académicas, y cómo empezó a constituirse un tercer campo de saber-hacer?

I. Investigación de la danza: gestación de una apuesta estética y cultural a partir de la institución

En el caso mexicano la intervención del Estado a través del INBA fue pieza clave para la inauguración de un camino, digamos, afortunado a favor de las condiciones logísticas e institucionales para que al menos surgiera la idea de que las artes podían y debían investigarse.

Hagamos un poco de historia: en los años 40 en el arte mexicano predominaba el bien conocido movimiento nacionalista que venía desarrollándose desde los años 30 hasta el inicio de la primera mitad del siglo XX. En 1946 se fundó el llamado Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, dentro del sexenio de Miguel Alemán, y con el compositor Carlos Chávez a cargo del equipo de trabajo que dio origen a la Ley de Creación de INBA.

La investigación de las artes ligada al movimiento nacionalista empieza pronto a adquirir un toque modernista.

Lo que Tortajada (2008) denomina la primera etapa de la investigación de la danza, entre 1947 y 1972, sucede mientras en las artes hay un deslizamiento del nacionalismo a la vanguardia modernista.

“La primera etapa de la investigación artística del INBA se dio entre 1947 y 1972, cuando fueron los Departamentos (de Música, Artes Plásticas, Teatro, Danza, Arquitectura y Literatura) los encargados de su realización. Aunado al ejemplo ya mencionado de la danza —pero que finalmente no tuvo repercusiones más allá del ámbito de la creación—, la investigación

musical fue la que alcanzó un mayor impulso, gracias a la sección que con esa especialización se abocó a la compilación y estudio de la música tradicional y culta mexicana antigua; asimismo, logró ampliar el Archivo Mexicano de la Música y publicar diversos trabajos, y creó el Laboratorio de Grabaciones que registró eventos musicales de todo tipo y de varias zonas del país” (Tortajada, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S2007-81102008000100006&script=sci_arttext).

Esta primera etapa privilegió el acopio de documentos y la organización de acervos, aún sin entrar de lleno a las apuestas propiamente epistemológicas de investigación de las artes, pero ya sembrando el terreno para ello.

A inicios de los años 50, el surgimiento de un arte de ruptura, vanguardista y más ligado a las corrientes artísticas internacionales se confronta con la Escuela Mexicana de Pintura, proponiéndose como un arte alternativo. Para los años 60 la consolidación de las vanguardias artísticas está en auge, mientras en el mundo se vive la Guerra Fría que envuelve a los debates artísticos en la polaridad del privilegio, el genio individual, y la libertad de expresión frente a las tendencias estatistas y socialistas que proclamaba la Escuela Mexicana de pintura de corte nacionalista (López Cuenca, 2005). En el Palacio de Bellas Artes irrumpen las artes visuales con la muestra “Confrontación 66” que integraba el trabajo de Vlado, Alberto Gironella, Pedro Coronel, Vicente Rojo, Lilia Carrillo y José Luis Cuevas, difundiendo y haciendo familiar al público las técnicas de la abstracción y el expresionismo.

Mientras en la danza folklórica se enfatizaba el lazo entre una investigación interdisciplinaria con el

trabajo de campo y el aprendizaje de repertorios, la danza contemporánea se ocupaba de la incorporación técnica de sistemas de entrenamiento corporal que detonó la oficialización de la técnica de Martha Graham como la única formativa y profesionalizadora y las tendencias coreográficas abstraccionistas.

En el momento del surgimiento de las vanguardias artísticas se crea un área especial de la investigación de la danza en torno a la danza folklórica que conectaba directamente la consolidación de acervos con la enseñanza aprendizaje de los repertorios dancísticos tradicionales.

“Esto trajo como consecuencia que en 1950-1952 —periodo en que Miguel Covarrubias se encargó del área de danza en el INBA—, se creara una sección especial para investigación, vinculándola con la de Enseñanza Escolar y la ADM.1. Ahí se promovió la elaboración de estudios bibliográficos de danza, calendario de fiestas populares y repertorio de danza tradicional. El equipo de investigación estaba constituido por especialistas en danza, así como etnólogos, musicólogos y fotógrafos. Es decir, se planteó una investigación dancística que recuperaba los saberes de otras áreas y que buscaba ser aplicada en el trabajo creativo. Esta visión conjunta del trabajo danzario —donde participaba investigación y creación—, permitió que la danza alcanzara su más alto desarrollo y se consolidara como el momento cumbre del nacionalismo (porque este fue precisamente el que le dio coherencia al trabajo realizado por artistas, investigadores, maestros y funcionarios públicos)” (Tortajada, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S2007-81102008000100006&script=sci_arttext).

Para los años 70, tanto en México como en el mundo, el panorama de la

economía empezó a experimentar la llamada reconversión industrial que empezó a abandonar la economía basada en la producción industrial y agraria, enfatizando el sector de las tecnologías de la comunicación y los servicios o terciario. En México se produce la llamada crisis petrolera. En los años 70 y 80 la reconversión industrial fue un proceso que tuvo lugar a nivel internacional y que también repercutió en México, llevando a un paulatino abandono de la economía basada en la producción industrial y agraria para favorecer el sector servicios y las tecnologías de la comunicación. En este sentido, se vio reforzado el sector servicios o terciario (López Cuenca, 2005).

“El punto de partida desde el que se llega a la situación del México actual es la crisis del petróleo de 1973 y 1979. «Crisis» que, a diferencia de Europa y Estados Unidos, en México supusieron acariciar la idea de un despegue económico inusitado, ya que durante el mandato (1976-1982) del presidente José López Portillo se fantaseó con «administrar la abundancia» de los ingresos generados por los hidrocarburos, debido al hallazgo de grandes yacimientos muy productivos justo en ese periodo. Esto llevó a un alto endeudamiento en

préstamos solicitados para invertir en la extracción de petróleo. Sin embargo, la drástica bajada del precio del crudo en 1981 trajo consigo una devaluación del peso, el aumento de la inflación y el incremento de la deuda externa, que pasó de 20 mil millones de dólares en 1972 a 90 mil millones en 1982” (vid. Lorenzo Meyer et al., Una historia contemporánea de México, Océano, 2003, en López Cuenca, p. 17).

Así que una fuerte crisis económica es tela de fondo para lo que Tortajada llama la segunda etapa de la investigación artística que empezó a gestarse ya no solo en el área de la danza y la música tradicional mexicana, sino en el ámbito de las “bellas artes” o “de concierto”, música, artes plásticas, teatro y danza.

“Por otra parte, la segunda etapa de la investigación artística del INBA vio el surgimiento de los centros encargados de la investigación, información y documentación artísticas, desarrollando fundamentalmente esta última. En 1973, por decreto presidencial, fue fundado el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM), cuyo fin era recopilar, conservar, estudiar y difundir ese arte. Sin embargo, fue hasta cinco años después que el director del

INBA, Juan José Bremer, inauguró su edificio, recalcando la responsabilidad de la labor investigativa: mantener viva la creación de México de todos los tiempos. El centro estaba dirigido por Manuel Enríquez, contaba con un museo de instrumentos musicales, y planeaba publicar un boletín informativo, albergar un taller de composición y un laboratorio de música electrónica.” (Tortajada, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S2007-81102008000100006&script=sci_arttext).

En este primer empuje no había ninguna concepción que escindiera la investigación con la creación artística, parecía implícito que la investigación y documentación artística estaban ligada con la experiencia y educación artística.

Pero si en un primer momento había una liga entre los procesos educativos, creativos e investigativos, la organización del INBA fue separando la investigación de las prácticas a través de dos dependencias, una que tendía a la producción artística de “excelencia”, liderada por Fernando Lozano, y otra tendencia democratizadora que fue la de Juan José Bremer. Sin duda esta división originó una momentánea separación de las actividades de investigación y creación.

Fotos: Coordinación de Difusión, CENIDI Danza





Es bajo el enfoque de Bremer que se consolidan los centros de investigación, de los cuales el último en formarse fue el CENIDI Danza, en 1983, en el sexenio de Miguel de la Madrid. Cabe mencionar que durante los ocho años que Bremer estuvo a cargo de diversas instituciones culturales, uno de sus aportes principales fue el de la descentralización de la cultura, la actualización de bibliotecas, los homenajes a grandes artistas, la creación de museos, casas de cultura, etcétera. Parece consecuencia lógica que durante de gestión las “bellas artes” se hayan desplegado más allá de sus haceres tradicionales para conectarse con otros procesos teóricos y prácticos.

Dice Tortajada:

“Fue hasta el sexenio siguiente — en 1983—, que se fundó el último de los centros, el de Investigación y Documentación de la Danza (CIDD), para rescatar, recopilar, organizar, investigar, conservar, difundir, experimentar y producir manifestaciones dancísticas. Contaba con un amplio acervo documental que había sido recopilado a lo largo de la década de los Setenta por el Departamento de Danza, que no solo se refería a la danza tradicional, sino que incluía a la escénica, nacional e internacional, en todos sus géneros” (Tortajada, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S2007-81102008000100006&script=sci_arttext).

Sobre el sexenio de Miguel de la Madrid dice López Cuenca:

“El siguiente presidente, Miguel de la Madrid (1982-1988), se encontró no con la tarea de «administrar la abundancia» sino con la de intentar

sacar al país de una situación de profunda crisis económica; elocuentes son las devaluaciones del peso de 153 a 100 en 1982 y de 141 a 100 en 1983. En 1986 México entra en el GATT, y para 1988 el salario real de los mexicanos era un 40% inferior al de 1980. Ramas enteras de la producción dedicadas al mercado interno casi desaparecieron, aumentó la economía informal y solo el 35% de la fuerza de trabajo estaba empleada en el sector moderno de la economía (Meyer et al., *ibidem* en López Cuenca, p. 18).

El arte mexicano en general se puso en sintonía con las tendencias internacionales del conceptualismo y las performances. En la danza contemporánea mexicana se transitó de la danza producida por las tres compañías subsidiadas por el estado, Ballet Nacional de México, Ballet Independiente y Ballet Teatro del Espacio, exponentes de la danza moderna mexicana en su máxima expresión, a la danza independiente y callejera que empezó a abrirse a nuevos modos de entrenamiento y procesos creativos.

El CENIDI Danza, por su parte, recién fundado, vio sus inicios marcados por este desplazamiento de la institucionalización y la independencia de las prácticas dancísticas que se proponían como fenómenos de su estudio.

Para Tortajada esta sería la tercera etapa de la investigación.

“La tercera etapa de investigación del INBA —de 1983 a 1991—, se caracterizó principalmente por alcanzar una mayor estabilidad, profesionalización y reconocimiento dentro del instituto. Los centros de investigación fueron agrupados bajo una única instancia:

la Dirección de Investigación y Documentación de las Artes (DIDA), establecida en 1983 y dependiente de la Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas (SGEIA). Ésta surgió a raíz de una reestructuración del INBA (una más que le dio cierta unidad al área académica y, sobre todo, reconoció el carácter propio y autónomo de la investigación, pues dejó de estar al servicio de las otras áreas del instituto” (Tortajada, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S2007-81102008000100006&script=sci_arttext).

Sin embargo, en 1985 y 1986 se procedió a la separación de las áreas experimentales de las áreas teóricas y documentales.

Los centros de investigación fueron escindidos de las áreas experimentales que fueron convertidas en escuelas.

Hasta la década de los ‘80 Tortajada distinguía:

“En lo general, podemos hablar de tres perfiles: los artistas formados dentro de escuelas de educación de arte que posterior o simultáneamente siguen estudios en ciencias sociales y humanidades (fundamentalmente), y con ambas herramientas abordan la investigación; los investigadores formados inicialmente en las ciencias sociales y humanidades que estudian el arte sin contar con una práctica en este campo; y los artistas que realizan investigación sin contar con una formación académica” (Tortajada, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S2007-81102008000100006&script=sci_arttext).

En los años 90 las tendencias artísticas globales, sobre todo en el teatro y las artes visuales, inician una suerte de deslizamiento de las prácticas a los procesos de investigación y documentación. A decir de López Cuenca, en México quien sostiene a las artes es el Estado, no hay gran mercado ni coleccionismo, ni una iniciativa privada que sostenga la producción artística. Surgen las Becas FONCA, que desde 1989 ponen a concurso los proyectos artísticos para elegir a aquellos que serán beneficiados.

Con todo, en México empiezan a surgir tendencias neo conceptuales que priorizan la tendencia a la acción, a la documentación en video y fotografía, para favorecer y optimizar la socialización de los mensajes. Empiezan a proliferar espacios alternativos para la difusión de las artes visuales.

Sigue López Cuenca:

“Salinas llevó a cabo unas profundas reformas económicas de orientación neoliberal (privatización de la banca, venta de empresas estatales, firma de un tratado de libre comercio con EE.UU. y Canadá que entraría en vigor el último año de su presidencia, 1994). Salinas manejó un alegre discurso de modernización y prosperidad económica que no correspondió con lo que acontecería tras concluir su mandato. El 1 de enero de 1994 se produce el alzamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en el paupérrimo estado sureño de Chiapas”, (López Cuenca, 2005, 18).

En la danza contemporánea mexicana, en particular, se inicia una incorporación de lenguajes y prácticas diversas a la labor escénica, aunque después de la salida a las calles de la danza ochentera los coreógrafos de esta década regresan fuertemente a los escenarios y a la competitividad propiciada por el concurso de becas de producción.

En los '90 ocurre lo que Tortajada denomina la cuarta etapa de la investigación de la danza. Del aislamiento entre escuelas y centros de investigación y de las disciplinas artísticas entre sí, surge un proyecto cultural que tendía a conjuntar instancias creativas, educativas e investigativas, y a establecer lazos interdisciplinarios entre las diversas artes. Sin duda el proyecto se topó con un arraigado hábito disciplinar que concibió esta propuesta de enlace con las mayores sospechas.

“Ese proceso significó un replanteamiento general y un proceso de reordenamiento académico, que llevó a la realización de numerosos foros y seminarios durante 1993 y 1994. Ahí se discutieron, evaluaron y proyectaron diversos aspectos de las áreas de investigación y educación para renovarlas. La conclusión fue el traslado (ante presiones y protestas) de los cuatro centros y cuatro escuelas al Centro Nacional de las Artes (CNA) en 1995, y la creación de la Biblioteca de las Artes en ese mismo espacio, con los acervos de los cuatro centros. Este proceso se dio dentro del gobierno de Salinas de Gortari y teniendo en la mira la formación de la Universidad de las Artes (que no se concretó): pretendía alcanzar la “excelencia académica” y hacer una realidad la interdisciplinariedad de las artes” (Tortajada, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S2007-81102008000100006&script=sci_arttext).

Ya sea por ponerse a tono con las tendencias globales, el proyecto neoliberal de Salinas imprimió al establecimiento del Centro Nacional de las Artes un impulso de conexión y expansión que marcó buena parte del hacer cultural venidero.

El CENART desde su fundación ha promovido la articulación de teorías, metodologías científicas, procesos experimentales y la transversalidad teórico-práctica que cruce las diversas áreas artísticas en busca de una producción colaborativa, contemporánea y democratizadora a través de sus diversos programas artísticos y académicos.

El proceso ha incluido la creación de seminarios y talleres para reflexionar en los problemas y dispositivos necesarios para consolidar vínculos significativos transdisciplinares y creativo-académicos. Algo sobre esta reflexión epistemológica necesaria para la actual investigación de las artes se desarrollará en el siguiente apartado.

II. ¿Qué tiene de contemporánea la investigación de las artes?

Sin duda, la actual investigación de las artes y el enfoque investigativo de la creación artística ha tenido que ver con el cuestionamiento que se ha

desarrollado dentro de los campos de lo artístico y lo académico que les ha permitido a ambos rebasar sus fronteras y conectarse entre sí.

Desde las últimas décadas del siglo XX, algunos tipos de “envidia”, diría Hal Foster, se han expandido en el campo de la producción cultural. Historiadores y antropólogos por un lado, y artistas de diversas disciplinas por otro, han anhelado emplear procedimientos y finalidades de quienes están del otro lado para, entonces, poder escribir historia en imágenes, activar la ocupación antropológica de ciertos espacios sociales, teorizar los propios procedimientos creativos, emplear metodologías científicas para producir un saber que no solo ha de escribirse sino realizarse, etc. Pareciera como si la dupla ciencia-tecnología repitiera su esquema de producción de conocimiento-aplicación práctica, pero ahora entre los saberes sociales y las prácticas artísticas, con el añadido de que el bucle que se instaure entre estos últimos parece agudizar su función recursiva. Así, se encuentran ahora nuevas posibilidades de transformación social donde los discursos sistemáticos de historiadores y antropólogos emplean vías para intervenir en la dimensión estética de las sociedades, y los artistas encuentran cada vez más aplicables los fundamentos teóricos para imaginar, crear, recrear, rehacer y hacer pertinentes sus producciones en el plano social. Arte y conocimiento científico han invadido mutuamente sus campos para dar a luz amalgamas inéditas entre saberes y haceres, objetos y procesos, individuos y grupos.

Sin duda hay itinerarios en las ciencias sociales, en el arte contemporáneo y en las dinámicas sociales en que se inscriben, que han propiciado su interlocución y la necesidad de su contacto. Para Foster, por un lado, los vínculos entre arte, artistas, comunidades e identidades se vieron fortalecidos por ciertos movimientos sociales como el feminismo, el multiculturalismo y la lucha gay, y por desarrollos teóricos que articulan, por ejemplo, feminismo y psicoanálisis, el desarrollo de la teoría filmica, el auge de Gramsci, el surgimiento de los estudios culturales en Reino Unido, el pensamiento de Althusser, Lacan y Foucault y sus aplicaciones, el discurso poscolonial, etc. Por otro lado, las mutaciones en el arte contemporáneo que desplazan el énfasis de lo visual a lo conceptual y lo material con el arte minimalista, el arte conceptual, la



performance y el arte corporal desde los años 70, reformulan el interés sobre los constituyentes materiales en el arte, las condiciones espaciales y las bases corpóreas de la percepción y la producción.

Podríamos pensar que fue un simultáneo llamado de los movimientos sociales, el compromiso con ellos, las mutaciones epistemológicas en las ciencias sociales, y la corporeización de las artes, lo que produjo nuevas amalgamas entre teorías, procedimientos creativos y comunidades diversas. Los campos profesionales antes separados, ciencia de arte, y artistas de comunidades no profesionales, se convierten en una red de discursos, prácticas, instituciones y grupos que generan nuevos modos de subjetivación, nuevos campos de experiencia que reconfiguran la dimensión estética de la vida social.

Desde sus trincheras, artistas e investigadores empiezan a plantearse realizar tareas distintas a las exigidas por sus medios profesionales tradicionales.

En el campo de la antropología, Foster

habla de esta fusión de roles entre el antropólogo y el artista. Varios giros de la antropología han permitido la envidia mutua entre el artista y el antropólogo. La antropología clásica se proyectó abiertamente presentando a culturas enteras como “artistas colectivos” o como modelos estéticos de prácticas simbólicas. Ante el antropólogo envidioso, el artista parecía ahí un atinado intérprete artístico del texto cultural.

Por su parte, el arte posmoderno ha logrado plantearse el compromiso con los “otros” más allá de la observación participante para proponer diálogos con los “nativos”, privilegiando la dimensión espacial. Muchos artistas realmente han aprovechado estos contactos con las comunidades, logrando recuperar experiencias de los grupos involucrados estudiando, dialogando e interviniendo mediante obras hechas para un sitio específico. El artista se vuelve por un momento antropólogo para diseñar sus estrategias de intervención, pero le da una salida estética a los resultados de sus indagatorias en beneficio, deseablemente, de las comunidades

“nativas”.

Por su parte, A. Fernández revisa los vínculos que desde el siglo XX han fusionado las tácticas de artistas e historiadores, promoviendo nuevos modos escriturales multimediales, para compartir los resultados de la investigación y nuevos inspiradores para la creación artística. Los historiadores parecen beneficiarse de los formatos artísticos para escribir los resultados de la investigación histórica y los artistas aprovechan las herramientas de la historiografía para replantear los detonadores de la creatividad y sus procesos de consolidación en ciertos resultados.

Ejemplo recurrente es el del historiador Aby Warburg, que con su Atlas trabaja con la imagen y opera una espacialización de la historia como eje central de su exposición, a través de la horizontalidad en que se despliegan las imágenes. A partir de su trabajo se difunde la idea que un historiador rompe con la linealidad y, como los artistas, juega con su colección de imágenes a partir de lluvias de ideas más allá de la temporalidad lineal de



lo discursivo y la compartimentación disciplinar.

Se presenta a los historiadores una posible tarea performativa que tiende a imitar la actividad del artista-comisario y que más que transmitir conocimiento, lo produce. Más que buscar explicar las imágenes, se buscan dispositivos, ciertas estrategias de montaje que asignan otra temporalidad a lo visual para poder pensar con esas imágenes.

Ciertas condiciones de la cultura actual suscitan el contacto entre las prácticas artísticas y el saber histórico: el nuevo acceso a las imágenes ha propiciado que los artistas puedan producir narrativas históricas, y los historiadores, a través de estos medios visuales, se han acercado a la microhistoria, la cual, ya sea por la labor de unos u otros, está diseminada en el campo del arte. Se trata de un pensamiento multimedial que, con la digitalización y experimentación actual de las propuestas estéticas, el video y los performances, propone a los investigadores y creadores muchas más sustancias matéricas para pensar en acción. Importan aquí las prácticas artísticas involucradas en la “escritura” consciente de la historia a través del montaje de elementos multimedia que producen un saber histórico de nuevo tipo y propuestas artísticas reflexionadas y documentadas.

El tercer campo: la investigación-creación

Se dice que los pintores, cineastas, coreógrafos, etcétera, han investigado siempre para crear; también lo hacen los científicos y, de hecho, todos los seres humanos. Entonces cabe distinguir aquí esta capacidad permanente de investigación y el tipo de investigación que hace cruzar las ciencias humanas y las artes en esta

época actual en particular.

Aunque estas asociaciones entre saberes y artes se han ido gestando desde principios del siglo XX, en décadas recientes se ha empezado a emplear el término investigación-creación para denominar un posicionamiento cada vez más consciente que asumen los investigadores-creadores frente a la peculiaridad de sus proyectos. El tipo de investigación-creación a que hace referencia este término de reciente empleo, es el de cruzar dos campos profesionales, en el más estricto sentido bourdiano, que antes estaban estrictamente separados. Herramientas codificadas y convencionales en el ámbito de las artes y de las ciencias se han articulado de manera cada vez más reflexionada.

José A. Sánchez delimita así el perfil de la investigación-creación.

- No es la investigación realizada por los artistas en su proceso de creación.
- No es la investigación académica tradicional.
- Posee la tradición crítica académica y, a la vez, la productividad artística creativa.
- Manipula formas, pero también genera conocimiento.
- Recorre trayectos múltiples que van de la universidad a la galería, del museo al espacio social, del teatro al laboratorio.

“El artista-investigador es un artista etnólogo, historiador, filósofo, o al menos un artista que se plantea cuestiones abstractas de carácter lingüístico, político o epistemológico. Se le distingue fácilmente del antiguo investigador porque en cualquier momento puede dar vuelta su portátil y mostrar imágenes de sí mismo

haciendo, o bien videos, dibujos y proyectos que él mismo ha realizado. También se puede levantar de la silla y ofrecer una demostración práctica, guardar silencio mientras se mira su película o se escucha su composición sonora, bailar, gesticular, actuar o invitar a un juego. Aunque obviamente la diferencia más importante reside en la heterodoxia metodológica y la sucesión imprevisible de las preguntas que guían la investigación” (J.A. Sánchez, <http://joseasanchez.arte-a.org/node/826>).

El objeto de investigación del investigador-creador es, dice Sánchez, la relación entre lenguaje y experiencia, no el lenguaje como codificación de experiencias no presentes, sino el juego práctico con archivos de formas simbólicas y de usos y conductas actuales.

La digitalización, según Sánchez, ha tenido un rol fundamental en la construcción de este perfil, pues permite acceder fácilmente a documentos multimedia, facilita la colaboración entre pares y consigue rebasar las fronteras y establecer puentes transdisciplinares de ciencias y prácticas. Sin duda, esto lo hace más adecuado a las necesidades sociales contemporáneas que los perfiles disciplinares convencionales.

Además, dice Sánchez, las producciones de investigación-creación no suelen apelar a la espectacularidad, por lo que son más viables económicamente. Las salidas a estos procesos pueden ser desde ensayos escritos, generación de experimentos, dispositivos de producción, etc., que requieren de formatos multimediales para su comunicación. Se trata del incipiente proceso de formación de un campo académico que articula humanidades y artes que se ven acrecentadas y transformadas a la luz de su contacto.



Notamos que empiezan a surgir y diversificarse programas de estudio que se inscriben en las intersecciones. Algunos programas han aparecido con esta vocación transversal, y con ello puede verificarse que las condiciones de la articulación entre humanidades y prácticas artísticas pueden proponer gran diversidad de amalgamas.

Maestría en Investigación de la Danza (MID) del CENIDI Danza

Si hubiera que añadir una quinta etapa correspondiente al desarrollo de la investigación de la danza en las dos siguientes décadas del siglo XIX, podría decirse que tendría que ver con la producción de estrategias investigativas específicas a partir de la danza misma, que no consiste solo en el traslado de metodologías de las ciencias sociales al enfoque de la danza, sino también de una problematización a partir de las prácticas mismas y una discriminación más meticulosa de lo que es pertinente de otros saberes para abordar los problemas específicos. También es fundamental el planteamiento de dispositivos de generación de conocimiento que involucren tanto la reflexión teórica, el acopio documental, como la puesta en acción de laboratorios de trabajo corporal.

También a esta quinta etapa corresponde la consolidación del proyecto de la Maestría en Investigación de la Danza dentro del CENIDI Danza, que empezó a gestarse en la década del 2010 con el objetivo de dar salida al proceso epistemológico que hasta ese momento habían desarrollado los investigadores del CENIDI: desde el intento en los años 80 por conectar los saberes académicos a las problemáticas de la danza, extrapolando conceptos, categorías y teorías, hasta la formulación de

problemas propios de las prácticas dancísticas desde las prácticas mismas que empezaron a aportar la generación de categorías híbridas, ligadas con la investigación acción.

El CENIDI se consolida entonces como un ámbito intermedio entre la academia universitaria y las carreras de Ejecutante, Coreógrafo y Docente impartidas en las escuelas del INBA. Dedicada en principio a la disciplina dancística, la MID ha convocado el cruce de diversas disciplinas humanas e incluso de otras prácticas artísticas para enunciar la multiplicidad de experiencias en torno a diversos fenómenos dancísticos.

De acuerdo con el documento fundacional de la MID (2016), se anota a continuación algo sobre su justificación y sus objetivos:

Encuadre epistemológico: vincular el hacer con el pensar, conectar saberes prácticos y reflexión, enfoque interdisciplinario, transdisciplinario y, sobre todo, autogestión.

Justificación según el Programa de Estudios de la MID:

El CENIDI Danza José Limón considera que la propuesta de formación aquí expuesta es pertinente, viable y necesaria por los siguientes motivos:

1. La danza construye una articulación de saberes en torno al cuerpo, que abre la posibilidad de trascender los diversos dualismos de la modernidad.
2. Implica investigar-interrogar al mundo e interrogarse desde un sitio desacostumbrado pero necesario: el de la experiencia encarnada, social e históricamente determinada.
3. En América Latina se están elaborando conocimientos dancísticos de manera coincidente y

es pertinente contribuir a tejer redes entre estos esfuerzos.

4. En el campo de las artes escénicas es urgente problematizar las creencias acrílicas de las prácticas.
5. Se trata de pensar desde el cuerpo que habla para contribuir a la alegría ética que se juega en la experiencia social justa de los cuerpos.
6. Esta maestría reivindica como uno de sus horizontes teóricos esenciales de organización, el complejo paradigma de la experiencia que genere estrategias de pensamiento para dar forma teórica a las problemáticas experienciales (dancísticas y extradancísticas).
7. La maestría se formuló a partir de las necesidades epistemológicas derivadas de la ubicación de las dificultades de pensar la volatilidad de los fenómenos dancísticos”.

Programa MID.

El perfil de ingreso incluye a personas con dobles perfiles, coreógrafos, maestros de danza y bailarines que además hayan tenido una formación universitaria en otras disciplinas como la Antropología, la Historia, la Filosofía, las Ciencias de la Comunicación, etc.

Se propuso una modalidad mixta para poder llegar a otros estados de la república mexicana e incluso otros países.

Tal modalidad supone fases presenciales y fases en línea:

Dentro de la fase presencial se cuentan:

- Curso propedéutico presencial y de selección. Tiene como objetivo familiarizar a los alumnos con los talleres de investigación, los campos de conocimiento, la plataforma virtual y, en general, introducirlos a

las metodologías de investigación en danza.

- Primer curso de trabajo presencial. Su objetivo es encuadrar el tránsito controlado de la acción a la representación y viceversa. Está integrado por talleres y seminarios de manera intensiva con un total de 96 horas. En ellos se imparten talleres y seminarios: Metodología de la Investigación, Coreología, Laboratorio de vinculación teoría-práctica, Saberes para la comprensión del movimiento, el cuerpo y la escena, y Taller de escritura.
- Segundo curso de trabajo presencial: Talleres de Coreología, Laboratorio de vinculación teórico-práctico, Análisis pedagógico, Taller de contenidos por orientación de salida, Taller de escritura y Grupo de Reflexión. Además, los alumnos presentan sus avances de investigación y participan en talleres especializados de acuerdo a la orientación que hayan elegido.

Dentro de la fase en línea se cuentan:

- **Talleres de investigación**

Los talleres de investigación son la columna vertebral de la maestría y en ellos las actividades académicas están orientadas por los tutores asignados a cada uno de los alumnos, con base en los temas e intereses planteados en los proyectos de investigación.

- **Campos de conocimiento**

Los cuatro campos de conocimiento ordenados por problemáticas transversales pretenden compartir un enfoque transdisciplinar que permita abordar las situaciones experienciales recurrentes en las prácticas dancísticas dentro de las áreas educativa, creativa, crítica e histórica y epistemológica. Tales campos son:

- Investigación en la formación y educación de la danza. Teorías y estrategias para la investigación educativa en la danza. Revisa las principales tendencias teórico-metodológicas para el estudio de la educación dancística profesional, la no profesional y la que se imparte en el sistema educativo nacional.
- Investigación-creación en los modos y procesos de producción dancística.

Propone estrategias de investigación que faciliten el acercamiento a los fenómenos que competen a la creación del movimiento y las danzas. Concibe que la creación depende de localizaciones culturales, códigos grupales y necesidades sociales. Los procesos creativos presentan un universo de fenómenos cuyo funcionamiento habrá que aprender a descifrar al explorar su especificidad.

- Investigación de la danza en los debates epistemológicos de las ciencias sociales, las humanidades y la investigación en otras artes. Explora modos de construir la danza como objeto de estudio desde la filosofía, las teorías sociológicas y antropológicas, la semiótica, la hermenéutica y los estudios culturales, con una visión panorámica sobre algunas trayectorias del extenso territorio humanístico, que puedan servir como herramientas para el propio proyecto de investigación.
- Investigación para el análisis y la crítica dancísticas. Estudia temáticas relacionadas con la historia, la historiografía y el registro de la danza, desde una perspectiva del análisis del movimiento y la coreología. Este conocimiento permitirá observar una obra no como algo aislado de su devenir en el tiempo, sino desde el análisis de los métodos históricos e historiográficos.

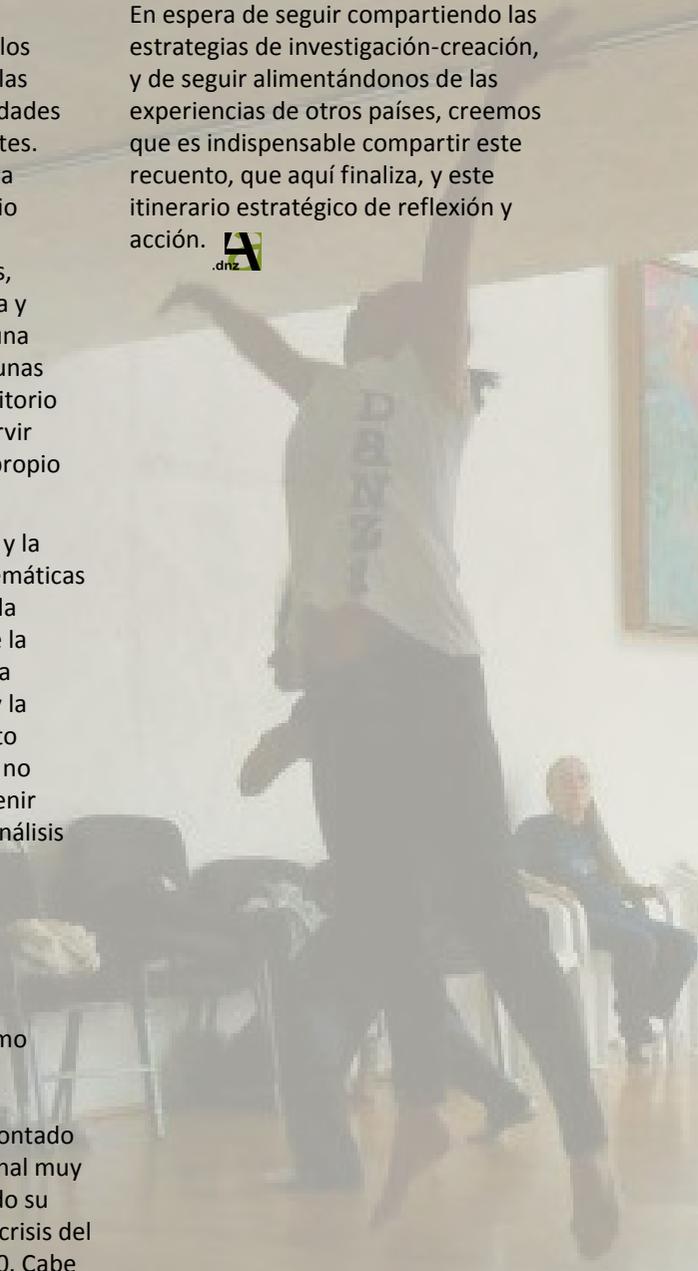
Para finalizar

La investigación de la danza como apuesta contemporánea en las prácticas dancísticas en el caso mexicano, sin duda alguna ha contado con un arropamiento institucional muy afortunado pese a haber iniciado su gestación en una de las peores crisis del país, la petrolera, en los años 80. Cabe aquí preguntarse sobre las lógicas del estado mexicano al haber favorecido en medio de la crisis económica un sector, el de la investigación de las artes, que era en principio un cascarón vacío, puesto que hubo que construir desde dentro los ejes de trabajo que habrían de constituir el núcleo. Para los investigadores de la danza mexicanos, el CENIDI-Danza, más allá de un decreto vertical, fue la apertura a un universo cuya estructura se dejó en libertad de construir.

Las diversas generaciones de

investigadores han podido verter las inquietudes investigativas y artísticas desde sus medios de procedencia: se han metabolizado las necesidades de la experiencia en problemas de investigación, laboratorios de experimentación y dispositivos de investigación creación. La tarea ha sido ardua pero sin duda infinitamente creativa y retadora y, sobre todo, producto de una necesidad vital.

En espera de seguir compartiendo las estrategias de investigación-creación, y de seguir alimentándonos de las experiencias de otros países, creemos que es indispensable compartir este recuento, que aquí finaliza, y este itinerario estratégico de reflexión y acción.



Fuentes

- Bourrieau, Nicolas, *Radicante*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2009.
- Beuchot, Mauricio, *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*, 4ª edición, FFyL UNAM, Ed. ITACA, México, 2009.
- Guash, Ana María. *Los lugares de la memoria. El arte de archivar y recordar*, en *Revista d'Art 5: Passatges del segle XX*, 2005, pp. 157-183.
- Hernández Navarro, Miguel Ángel, *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*, Editorial Micromegas, Murcia, 2012, pp. 17-43.
- Fernández Polanco, Aurora, "Mnemosine versus Clío: la historia desde el arte", en *Espacio tiempo y forma, Serie V, Historia contemporánea*, T. 24, UNED, España, 2012.
- Foster, Hal, *El retorno de lo real*, Ediciones Akal, Madrid, 2001.
- López Cuenca, Alberto. "El desarraigo como virtud: México y la deslocalización del arte en los años 90. En *Revista de Occidente*, 285, p. 7-22, México, 2005.
- *Maestría en Investigación de la Danza, Plan de Estudios, actualización 2016*, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, Instituto Nacional de Bellas Artes, Subdirección General de Educación e Investigación de las Artes, Secretaría de Cultura, México, 2016.
- Moreno Vargas, César Alberto. *La Universidad Javeriana busca dar cabida a la producción de conocimiento desde el arte con el fortalecimiento de la investigación orientada a la producción artística*, *Pesquisa 20*, Junio, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2012, p. 15.
- Prada, J.M, *La apropiación posmoderna*, Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad, Ed. Fundamentos, Madrid, 2001.
- Ricoeur Paul, *Sobre la traducción*, Ed. Paidós Ibérica, 2005.
- Sánchez, José Antonio, *Investigación y experiencia. Metodologías de la investigación creativa en artes escénicas*, *Dossier Escaner, EstudisEscènics 35*, Barcelona, 2009.
- Sánchez, José A. *Práctica e investigación. Metodologías de investigación y docencia en artes*, <http://joseasanchez.arte-a.org/node/826>.
- Sainza Fraga, B, *Las palabras y los procesos*, en *Efímera Revista, revista semestral de investigación en arte de acción y performance*, Volumen 4, N°5- Accion!MAD, Madrid, 2013.
- Salen, K. Zimmerman, E. , *The Game Designer Reader, A rules of Play Anthropology*, Massachusetts Institute of Technology, Massachusetts, 2006.
- Taylor, D. *Introducción en Taylor, D. Y Fuentes, M. (edits.) Estudios Taylor, D. Introducción en Taylor, D. Y Fuentes, M. (edits.) Estudios Avanzados del Performance*, Fondo de Cultura Económica, México, 2011.
- Tortajada, Margarita, *La investigación artística mexicana en el siglo XX: la experiencia oficial de Departamento de Bellas Artes y del Instituto Nacional de Bellas Artes*, *Cultura representaciones sociales*, Vol.2, N°4, México mar. 2008, versión On-line ISSN 2007-8110, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S2007-81102008000100006&script=sci_arttext.