

INVESTIGACION EN ARTES ESCENICAS
Estudios visuales, comunicación y visualidad

José Ignacio Lorente
Universidad del País Vasco
eneko.lorente@ehu.es

Resumen

Las artes escénicas implican un conjunto variable de prácticas artísticas que, en una perspectiva comunicativa, centran la atención en los procesos de creación y de producción del sentido y en el modo en que éste circula a través de la construcción y relación con el espectador.

En el umbral del pasado siglo, las artes escénicas como el teatro, la danza o la ópera emprendieron una reflexión acerca de la significación del espectáculo, poniendo el énfasis en la crítica del modo en que la tradición dramática había disciplinado las articulaciones entre las formas artísticas y su contenido. Posteriormente, el giro contemporáneo se ha propuesto elaborar una revisión crítica de las prácticas escénicas a través del concepto de “performatividad”. Desde ese momento, actuar no significa necesariamente tipo alguno de acción, pudiendo incluso llegar a prescindir completamente de ella, sino una investigación acerca de la forma en que el espectáculo orienta el sentido a través de la interacción de la propuesta escénica con el espectador.

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

Palabras clave: comunicación, artes escénicas, investigación performativa, sentido

1. Introducción

La investigación *en* artes escénicas representa un campo emergente de investigación que trata de abordar los nuevos fenómenos y transformaciones que se operan en el pensamiento y en las prácticas escénicas contemporáneas, implicando a sus participantes y asumiendo que las interrelaciones que se producen entre el sujeto y el objeto de la investigación forman parte sustancial de la misma. La hermenéutica y la interpretación constituyen el marco epistémico en el que ha venido desarrollándose buena parte de la investigación de las formas y discursos escénicos. Sin embargo, en el enfoque teórico y metodológico de la investigación académica de las artes escénicas se observa una fuerte dependencia de los diseños y procedimientos de investigación vinculados a las disciplinas académicas consolidadas. Así, por ejemplo, puede apreciarse un programa de investigación relevante en torno al texto dramático como objeto de análisis privilegiado (filología, estudios literarios, estética, historia), en

Investigar la Comunicación hoy **Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas**

detrimento del estudio de los procesos de escenificación y de la teatralidad, de especial relevancia en la concepción escénica contemporánea.

En este contexto, las prácticas escénicas contemporáneas han generado un giro de alcance epistémico que afecta no solo al modo de construir y desarrollar el proyecto escénico, sino también a la forma de pensar y de investigar los procesos de creación escénica. Este giro se ha concretado en una disolución de los tradicionales marcos disciplinares que disponían la dramaturgia y la escenificación como una secuencia de operaciones especializadas, produciendo un prolífico diálogo entre los discursos teóricos y las prácticas escénicas. Ese mismo giro reclama también una aproximación analítica interdisciplinar (Bal, 2004:14), característico de los estudios visuales (Brea, 2005), capaz de dar cuenta tanto de la complejidad e hibridación de las prácticas y procesos de creación escénica, como de la forma de conceptualizar y analizar los nuevos objetos escénicos en un campo de teatralidad expandida (Sánchez, 2006:28).

El planteamiento interdisciplinar de los estudios visuales surge como consecuencia del desbordamiento operado por la fenomenología visual en los límites de lo artístico y lo estético, para advertir de su implicación en todos los ámbitos del saber. De esta forma, si bien la estética privilegiaba la determinación del objeto sobre la mirada, el enfoque comunicativo ampliado por la cuestión de la visualidad se interesa por las condiciones de visibilidad, por el modo en que en un determinado régimen visual éstas se ha institucionalizado y por el modo también en que los discursos visuales realizan, actualizan y reproducen esa institucionalización. Los regímenes de visualidad representan un anudamiento inextricable entre el acto de observación y lo observado, entre las condiciones socio-históricas, culturales e ideológicas que median entre la percepción y el objeto de la mirada. Desde esta perspectiva, el análisis comunicativo del modo en que se construye la relación entre mirada y objeto, entre las estrategias comunicativas desplegadas por éste y la movilización de determinadas competencias en el espectador, permite una indagación crítica y la reconstrucción del compromiso ético y político en el que se desenvuelven las prácticas escénicas, en tanto que actos de la visión.

Como han puesto de relieve diversos autores y estudios relacionados con la formación en artes de cara a su implementación el sistema de educación superior europeo (Biggs and Karlsson, 2011), tanto en el marco español (Hernández, 2006; Brea, 2005; Sánchez, 2010), como en el internacional (Bramford, 2005; Bresler, 2007), la investigación artística (Borgdorff, 2010; Pérez y Sánchez, 2010; Giménez, 2010; VVAA, 2011; Guerra, 2012) plantea cuestiones relevantes para la práctica y la docencia de las artes escénicas.

Para estos autores, la investigación *en* artes, artística o preformativa, designa un ámbito de investigación cuyo planteamiento no se reduce al empleo de determinados métodos, herramientas y procedimientos de investigación, sino que implica también cuestiones de alcance epistemológico, referidas al modo en que se piensa y concibe la producción del conocimiento científico en el campo artístico, así como a las consideraciones ontológicas referidas al objeto de la investigación y a las teorías que orientan su construcción.

Investigar la Comunicación hoy **Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas**

2. De la lectura a la captura de los efectos de sentido

Desde una perspectiva semiótica, siguiendo a Hjelmslev, la comunicación es un retazo formal de la materia, de la expresión y del contenido, que produce una sustancia, de la expresión y del contenido, por lo que no hay significado antes de la comunicación, sino flujos de sentido que son actualizados como significación en el momento de la comunicación. Pero la comunicación implica tanto cierta intencionalidad estratégica en la organización y disposición de los elementos de la comunicación, configurándolos como textos, como puede adquirir la forma de una experiencia inédita que sobreviene al sujeto, una captura de sentido que afecta y conmueve, dando lugar al inicio o no de la búsqueda de un significado que atribuir a dicha experiencia.

La semiótica tenía pendiente el proyecto de dar cuenta integrada de la significación y de la afectividad (Barthes, 1993; Greimas, 1990; Fontanille, 1994). Un programa de investigación de esta problemática se proponía relacionar la pasión con la acción, en vez de hacerlo con la razón, advirtiendo que "la pasión es el punto de vista de quien es impresionado y transformado con respecto a una acción" (Fabbri, 2004:47). Como resultado de este giro performativo, la acción es observada como una interferencia en el estado del mundo con capacidad para transformarlo. Un discurso, una palabra, un texto o una determinada disposición plástica o escénica son actos de sentido, acciones con valor performativo capaces de transformar situaciones del mundo, modificando actores, espacios y tiempos. Pero este carácter performativo puede ser tanto el resultado de un proceso organizado, narrativizado, el resultado de un proceso de producción de una significación articulada que se da a leer como un texto, como devenir en el curso de una experiencia, un efecto de sentido que se presenta como una captura que afecta al sujeto incoando un proceso de indagación del enigma que lo ha conmovido.

Para la investigación semiótica de corte estructuralista parecía imposible abordar un estudio objetivo de un universo semántico que englobaba a la vez a creadores e investigadores. La investigación del sentido se enfrentaba al proyecto, aparentemente inviable, de elaborar un metalenguaje teórico que "hablara" y diera cuenta de un lenguaje-objeto cuyo universo semántico incluye a quien trata de articularlo. La salida a esta paradójica situación consistió primero en "tomar conciencia de la visión del mundo que ahí se encuentra implicada, a la vez como significación y como condición de esa significación" (Landowski, 2012: 131). Se trataría de una suerte de "rejilla de lectura" de carácter estructural, susceptible de ser segmentada y articulada, en función de la cual el mundo tomaría forma significativa y, en consecuencia, produciría sentido. Esta rejilla de lectura estructura la visión del mundo, permitiendo observarlo como un universo significativo, como un "pequeño espectáculo" que transforma en discurso una escena del mundo: "el contenido de las acciones cambia constantemente, los actores varían, pero el enunciado-espectáculo sigue siendo el mismo" (Greimas, 1971:265). La teoría de la narratividad que se hizo cargo de estas transformaciones

Investigar la Comunicación hoy **Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas**

daba cuenta tanto de la dinámica de la significación, como de las regularidades del funcionamiento de aquella visión estructurante del mundo.

Pero esta situación de lectura orientada por las estrategias discursivas implicadas en los textos y en las prácticas artísticas y escénicas no son las únicas que participan en su configuración significante. Junto con las condiciones inteligibles y cognitivas, dependientes de nuestra capacidad para reconocer las significaciones convencionalmente articuladas, intervienen también otras de tipo sensible y estético que posibilitan la apreciación de ciertos dispositivos estéticos, de carácter plástico o rítmico. Estos dispositivos, relacionados con lo sensible de una situación tienen la capacidad de afectar a las emociones y a las pasiones y de movilizar la captación de ciertos efectos de sentido, disponiéndolos para su reconocimiento y lectura. Implican una co-presencia sensible de los participantes, hasta el punto de que la intensificación de este aspecto emocional sobre el componente cognitivo del mensaje, puede llegar incluso a eclipsarlo. Algunos de estos dispositivos presentes en la comunicación escénica están relacionados con la dramaturgia, abarcando desde la organización dramática canónica, orientada a la producción de la catarsis, hasta la configuración del cronotopo escénico y del modo de gestionar la distancia sobre la que se articula la relación de la escena con el espectador. En este sentido, si la escena clásica supeditaba el espectáculo a una dramaturgia que previamente lo determinaba, el teatro moderno refutó la convención de la cuarta pared y de la distancia irreductible que separaba al espectador de la escena. Pero, sin que de ello pueda deducirse desarrollo cronológico alguno, el gesto contemporáneo ha tratado de poner en cuestión el fundamento mismo de la relación espectacular, retomando el concepto de co-presencia sensible del sujeto que actúa y de quien observa y sometiendo a una crítica radical el modo en que esa interacción ha sido históricamente institucionalizada, así como las huellas que ese dispositivo ha dejado en el cuerpo y en la mirada del actor y del espectador.

El proyecto de la escena moderna estaba lastrado por lo que Jacques Rancière denomina *“la paradoja del espectador”* según la cual, *“pese a no haber teatro sin espectador, ser espectador parecía a los renovadores de la escena algo negativo, el lugar de una carencia relativa tanto al hacer (pasividad, espera, delegación), como al ser, en tanto que sujeto incapacitado para participar activamente en la relación espectacular”* (Rancière, 2010:10). Aquella crítica platónica del espectador incorporaba una concepción del espectáculo alienante, según la cual el espectáculo constituye una mediación que distorsiona las relaciones sociales y asegura el desconocimiento a través de la ilusión de la representación. Pero lo hacía a costa de afirmar y justificar paradójicamente la posibilidad de otro tipo de espectáculo en el que los actantes tendrían el poder de movilizar la *“energía vital”* (Artaud) y el conocimiento (Brecht) del espectador, y de transformarlo en partícipe activo de una acción común, no mediada, ni distorsionada, de relaciones auténticamente comunitarias. Pero, lo paradójico de ambos casos consistía en que el dispositivo intelectual de ese *“arte de la distancia”* (Rancière, 2003:8) confiaba en la capacidad del autor para *“enseñar”* al espectador cómo dejar de serlo, abandonando su pretendida y alienante pasividad. El espectador, carente de la competencia y conocimiento necesarios para sobreponerse a la alienación de la relación espectacular, debía confiarse al saber-hacer del dramaturgo y a su capacidad movilizadora.

Investigar la Comunicación hoy **Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas**

El rechazo contemporáneo de la oposición mirar/actuar afirma, por el contrario, que mirar es también una acción que confirma, modifica o refuta esa “distribución de lo sensible” en la que se sustenta la razón pedagógica, pues interpretar el mundo y la experiencia en él ya es una manera de transformarlo y de reconfigurarlo. La relación escénica implica proyecto intelectual a través del cual el espectador *“compone su propio texto a partir de otros textos previamente experimentados y participa activamente en el espectáculo en la medida que puede confrontar su propia historia con aquella que se desenvuelve ante él”* (Rancière, 2010:19), estableciendo conexiones inéditas entre efectos de sentido y significaciones articuladas, entre capturas de sentido y lecturas diversas.

Este giro estético refuta la posibilidad transmisora del sentido para afirmarse en el disenso que no se refiere tanto a un conflicto de ideas, como al conflicto de diferentes regímenes de sensorialidad. Tales regímenes de sensorialidad configuran marcos sensibles en el seno de los cuales se define la relación cognoscitiva, sensible y pasional con los objetos comunes como un orden natural que destina a los individuos a la acción o a la obediencia, a la creación o a la recepción, asignándoles un determinado espacio y tiempo, una manera de ser, de ver y de decir, un reparto político de competencias y de las incompetencias (Rancière, 2009). El arte y la escena contemporáneos confrontan este reparto de lo sensible a través de una experiencia estética planteada como una experiencia de disenso, no exenta de interés social, ético y político.

Por otra parte, si la escena orientada a la representación del drama proporcionaba significación y atribuía valor a la experiencia humana, mediante la junción de los sujetos con los objetos que pretenden y según los programas de acción que los disponen, parecía posible otro régimen de sentido fundado en la copresencia sensible de los actantes entre sí y en la operatividad de un cuerpo sensible, sensorialmente receptivo ante las cualidades estéticas del otro y de su forma de estar en el mundo. Este régimen de sentido ya no depende de un programa narrativo canónico, ni de la disposición del intercambio de objetos-valor, sino de la lógica de la unión, de una sensibilidad recíproca que dispone para un modo de interacción y de construcción del sentido, mediante la cual las partes llegan a constituir de forma dinámica y por ajuste mutuo una nueva entidad compleja e inédita, en la que cada participante encuentra la forma de su propia realización (Landowski, 2009:75; 2012:140). Esta doble aproximación, a la vez cognoscente y sensible, permite integrar los componentes de la competencia semiótica, modal y estética, tanto de los sujetos analizados, como del propio metasujeto investigador.

En función del tipo de interacciones que establecen los sujetos entre sí, con los objetos y consigo mismos, se pueden discriminar distintas estrategias significantes: la programación, destinada al control y planificación previa de la interacción; la manipulación, abierta a la contingencia y a las vicisitudes de la situación, pero sujeta al cálculo y actuación en función de la respuesta variable del otro; el ajuste o disposición a intervenir en la contingencia de una situación, sintonizando con el otro, guiándose

Investigar la Comunicación hoy **Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas**

por la intuición en la búsqueda de la oportunidad; y finalmente, el accidente, carente de plan, cálculo y sintonía con el otro, en la confianza de que el azar o la fatalidad dispongan favorablemente una interacción abierta a la producción de interacciones imprevisibles e inéditas (Landowski, 2012:149).

La semiótica narrativa había tematizado las dos primeras operaciones, la acción programada y la manipulación, la primera asentada en el principio de regularidad y de eficacia sobre el mundo, y la segunda, en la intencionalidad y en el reconocimiento recíproco de las competencias modales (creer, querer, saber, poder) de los sujetos participantes, susceptibles de cambio a través de la interacción. Pero faltaban dos regímenes complementarios, basados en los principios de sensibilidad y de contingencia, correspondientes a la confianza del sujeto en la capacidad para sentir en vivo las potencialidades de una situación, su oportunidad como un estado del mundo, y a la del fatalista, entregado a la confianza en el azar y dispuesto a actuar en él (Landowski, 2012:143). Estas operaciones dan forma al "pequeño espectáculo" de las relaciones humanas en el proceso de construcción de un mundo significativo y al modo de estar en él.

Las estrategias y lecturas significantes y las capturas de sentido implican, en definitiva, dos modalidades de la mirada sobre el mundo y dos formas de hacerlo significar. En el caso de la lectura, se trata de abordar el mundo como una superficie cubierta de signos que hemos aprendido a leer, con el consiguiente desciframiento de sus formas manifiestas. La inteligibilidad de los textos depende de estas "rejillas culturales" cuyo conocimiento y reconocimiento asegura su significación. En esta modalidad es preciso que el sujeto se separe de lo que ve, considerando el texto como un objeto autónomo, objetivándolo, sometiéndolo a observación como una realidad en sí misma significativa, interpretable e inteligible, dotada potencialmente de significación a condición de dar con la clave de lectura y decodificación. Esta lectura se presenta como una hermenéutica o de una semiología, atenta a las reglas de codificación y a su formalización. Pero puede tratarse también de la captación de un mundo vivido, imprevisible, cuyas cualidades sensibles nos rodean e impregnan, a riesgo de sentir su presencia como algo que hace sentido. El sujeto se halla aquí implicado en su relación con el objeto, vive su propia presencia ante el objeto en cuanto que hace sentido. Frente a la lectura y el desciframiento del texto, cuyo sentido aparece al final de un proceso y de un trabajo, aquí el sentido marca el inicio de un proceso, generando un enigma para el sujeto, incoando un proceso de relaciones recíprocas entre el sujeto y el objeto que no están sujetas a una teleología previa. Todo depende del régimen de mirada con la que el sujeto se abre al mundo, del cual depende que los objetos del mundo se comporten como textos portadores de significaciones o como una estesia, una experiencia del mundo vivido cuya captura hace sentido.

El sujeto puede dejarse capturar por estas fluctuaciones y efectos de sentido o bien puede tratar de dominarlas, reduciéndolas al esquema de la narración. También puede tratar de expresarlas mediante la producción de un discurso de la experiencia, tratando de recuperar reflexivamente y de restituir para sí mismo y para los demás aquello que antes ha hecho sentido en la vivencia de la experiencia, en su captación,

Investigar la Comunicación hoy **Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas**

mediante formas de expresión y de escritura adecuadas, literarias, cinematográficas o escénicas.

3. El giro contemporáneo y el disenso

El proyecto escénico moderno cuestionó y sometió a revisión crítica la dramaturgia clásica y el modelo comunicativo subyacente, orientado hacia la manipulación del espectador bajo los principios de la mimesis, la causalidad y la identificación. Para ello, los renovadores de la escena moderna reemprendieron la construcción de la “escena total” wagneriana mediante procedimientos de montaje (Meyerhold), de integración de diferentes materiales expresivos (Appia, Craig, Dalcroze), o recurrieron a composiciones escénicas que, a modo de partituras, refutaban la centralidad del texto dramático (Stanislavski, Vajtangov, Schönberg, Kandinsky), incorporando los más diversos artefactos vanguardistas (Jarry, Piscator), épicos y antidramáticos (Artaud, Brecht).

Pero partir de los años 60, no se trata ya tanto de incorporar al espectador a la escena, como pretendían los renovadores de la escena moderna, sino de cuestionar el dispositivo espectacular en su globalidad, apelando a la cooperación del espectador “en acto”, para su realización. Para ello, la escena enmudece, agota la dramaturgia que animaba el proyecto escénico y se hace el silencio, abriendo un profundo interrogante sobre la significación del lenguaje y de la palabra (Beckett), de la narratividad y del cuerpo (John Cage, Merce Cunningham, Living Theatre) o de la acción desprovista del drama, contaminada por otras prácticas artísticas, plásticas y coreográficas (Fluxus, Judson Dance Theater). La escena queda vacía (Jerzy Grotowski, Ann Halprim, Peter Brook) para llamar la atención acerca de la inmediatez de la acción y del gesto en un espacio que ya no se configura como una escena separada, sino que se pretende estrechamente conectada con la vida. Frente a la autonomía del arte y de las fronteras entre las disciplinas artísticas, la escena contemporánea aspira a la experiencia de una “realidad total” (Tadeusz Kantor, Heiner Müller, Robert Wilson, Pina Bausch), inmersiva, sensible y susceptible de significados plurales que desbordan la expectativa de una lectura determinada por la dramaturgia, el pretexto que le precede. Las prácticas escénicas presentan “campos situacionales”, disponibles para abordajes y lecturas diversas, a través de las cuales el espectador puede establecer un diálogo singular con la propuesta escénica, abierto a todo tipo de resonancias y contaminaciones intertextuales, atento al proceso mismo a través del cual se desenvuelve la relación comunicativa y donde el sentido de la experiencia se mantiene en estado de continua reconstrucción.

En la perspectiva de los estudios visuales, el interés no se centra en lo que la escena o el cuerpo representan, sino en indagar cómo se ha construido esa escena y ese cuerpo a través de la historia, de las instituciones artísticas, de la palabra y de los discursos mediáticos, para advertir las huellas que han dejado en él esa construcción e interrogarlas desde múltiples formas, dispositivos y prácticas escénicas.

Investigar la Comunicación hoy **Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas**

Los síntomas de este giro performativo pueden apreciarse en propuestas escénicas como *Firefall*, de John Jesurum, donde se plantea un juego escénico intermedial en el que la saturación del flujo de información que caracteriza la actual experiencia mediática colapsa la lectura y amenaza con la confusión y la dispersión del sentido. En esta pieza, el espectador asiste a la puesta en escena, imprevisible y desprovista de un programa narrativo que guíe la experiencia del espectador, en la que se produce el encuentro de diversos materiales encontrados, apropiados de la web, junto con otros producidos, almacenados o generados en simultaneidad con la experiencia del espectador. La propuesta escénica experimentada por el espectador como un proceso en curso, carente de proyecto significativo previo y de discurso articulado, no responde ya a un deseo de representar o de comunicar algo ajeno a lo que acontece más allá de la propia relación escénica. *Firefall* se presenta como una escritura laberíntica, abierta al azar y a la contingencia de la escena, en la que la experiencia sensible, en proceso, anima otras experiencias vividas por el público, movilizándolo un ejercicio de intensa cooperación interpretativa ante una escena de la que se han disipado las convenciones dramáticas que la sostenían, a la vez que determinaban y restringían el trabajo del espectador. En *Firefall*, la formulación del contrato comunicativo no se establece de forma fiduciaria, bajo la confianza de que el enunciado escénico estará convenientemente articulado por el saber-hacer de un enunciador que se presupone competente por el mismo hecho de estar en presencia de una construcción escénica que se anticipa significativa. Por el contrario, el espectáculo escénico se desarrolla aquí como una copresencia de sujetos mutuamente interpelados para elaborar la forma de un proyecto escénico y comunicativo que reclama la actividad y la acción de quien actúa conduciendo la interacción a través de la escena y de quien participa en su desarrollo, construyéndose reflexivamente mediante esta acción como participante competente para la misma. Esta suerte de mirada reflexiva, implicada en la práctica escénica en proceso, reclama una experiencia sensible, una movilización pasional del espectador, el cual ante la confrontación con una escena vacía de proyecto dramático previo es vivida como un efecto de sentido desplegado a través del tiempo compartido con otros participantes. Esta experiencia estética compartida produce una comunidad de participantes que no se funda en la convención, en un pacto previamente establecido y orientado hacia la consecución de un consenso acerca de un significado dado, apropiado, recto (Pardo, 2011:32), sino del disenso y de la manifestación del Otro que se presenta de forma imprevisible. La experiencia previa del espectador, su competencia intertextual, el archivo y la memoria, junto con su propio cuerpo son convocados por esta escena que se muestra esquiva y renuente a la imposición de un sentido previamente fabricado. Para ello, la práctica escénica “es requerida para formular su propia teoría e inscribir este metalenguaje en la obra misma” (Pavis,1998:18).

Esta teoría adquiere la forma de mirada implicada, reflexiva y participante, que al tiempo que impugna la relación espectacular clásica y desborda la distancia sobre la que ésta se instauraba, proyecta sobre la escena contemporánea el proyecto de un diálogo, una conversación en torno a la cual la competencia del espectador es movilizada y confrontada con la mirada del Otro, bien sea mediante la apelación a la memoria visual y a los archivos comunes, en su dimensión temporal, bien sea a través de la deslocalización y la integración de diferentes espacios, gracias a la inserción de

Investigar la Comunicación hoy Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas

proyecciones de eventos que acontecen más allá de la escena convencional. Esta mirada interroga también el propio concepto compartido de acción como comportamiento y movimiento, llegando a presentar cuerpos inmóviles inscritos en un cronotopo aparentemente detenido, frente a un espectador así mismo inmovilizado por el peso de la institución teatral, como acontece en *Still Distinguished*, (LaRibot, 2000). Otras obras se interesan por el cuerpo como proceso y pasaje, como en *Helix*, (Paxton, 1994), en *Corps Étranger* (Hatoum, 1995) o en las cartografías corporales de Christine Buci-Glucksmann presentadas como un *bodymade* duchampiano con el propósito, en palabras de Laurent Goldring, de “no transformar el cuerpo en obra, sino de desbordar una historia de la representación” (Caux, 1999:40).

El giro preformativo se proyecta también sobre la cuestión de la subjetividad entendida ahora, no ya como el contenido de un sujeto único, coherente, pensado como su receptáculo, sino como el resultado de una producción en proceso, fluida, compleja y cambiante, en constante interacción con el Otro que ya anticipa un proyecto de relación política, ética y social. El extrañamiento radica ahora en la proximidad de la escena contestada por una mirada deslocalizada y descorporeizada. *Shirtology* (Bel, 1997-2012) presenta una performance on-line en la que el coreógrafo Jérôme Bel, ataviado con una colección de camisetas serigrafiadas con mensajes relacionados con eventos deportivos, dancísticos o musicales desarrolla una reflexión acerca de la relación entre cuerpo, identidad y lenguaje. La pieza problematiza el modo en que el teatro occidental ha modelado la mirada y la estrategia de relación con el espectador que ahora se ve interpelada por los recursos disponibles en la web, desde la interactividad hasta la cuestión de la autoría o el copyright. *Shirtology* aborda la temática del atuendo como elemento de expresión y de identidad, además de las relaciones entre la danza y la cultura popular, en un contexto de objetos globalizados que son consumidos a través de particulares "rejillas culturales". Bel trabaja sobre el encuentro de lo físico, el propio cuerpo y la forma en que sus presencias cotidianas son estructuradas, y lo filosófico, interesado por el modo en que los lenguajes como el espacial, el movimiento o la moda estructuran las relaciones con los objetos y la forma en que ésta es narrativamente construida mediante configuraciones espacio-temporales específicas. *Shirtology* desarrolla una conversación fragmentada con la memoria y el archivo iconográfico del espectador, en momentos silenciosa y en otros momentos interpretada mediante ruidos, movimientos, palabras o secuencias musicales. En la primera versión de la obra, estos recursos funcionaban como meras presencias que rodeaban al espectador, intimidándolo con una proximidad invasiva, silente, que termina volviéndose amenazadora, inquietante y perturbadora. La co-presencia en la intimidad con el Otro performa una mirada que interpela e interroga al observador acerca de la posición ética de su propia mirada sobre el mundo, acerca de la forma en que culturalmente se ha construido esa mirada sobre el escenario y cómo se ha institucionalizado bajo una forma hegemónica de relación con el espectáculo escénico. *Shirtology* trata de problematizar esa mirada en relación con las diversas presencias del extraño, familiarizado a través del consumo, pero a quien se le atribuye preventivamente la sospecha de la diferencia, de una alteridad irreductible que el espectáculo moderno negaba y que ahora es restituida a través la experiencia de una

Investigar la Comunicación hoy **Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas**

situación compartida, tensa y compleja, en constante diálogo y confrontación con la experiencia en curso del espectador.

En la perspectiva comunicativa, la adaptación on-line de *Shirtology* (BMV Tate Live Performance Room, 2012) reflexiona acerca de las relaciones entre el bailarín y el espectador, utilizando la ironía y el humor como dispositivos para confrontarse con el rigor formal de la convención teatral y con la propia tecnología del registro y difusión audiovisual. La interacción se encuentra aquí abierta a la contingencia y al intercambio entre quien actúa performando una situación y quien actúa respondiendo a la misma, sin limitarse a ocupar un punto de vista tan privilegiado, como anodino e insignificante. En este intercambio se halla involucrado también el reconocimiento de las respectivas capacidades para actuar e intervenir, en tanto que participantes de esa situación, en respuesta a las diferentes posibilidades de construcción del Otro y de su interpelación y respuesta. Este reconocimiento de la competencia del Otro para actuar y participar activamente en el desarrollo de la experiencia escénica representa también la posibilidad de generar una comunidad de espectadores que lejos de compartir una idéntica mirada, programada y previamente dispuesta sobre la escena, comparten la capacidad de disenso y de disenso acerca de los significados confrontados en una escena compartida. Esta comunidad no es solo el simulacro de una comunidad ideal, sino la experiencia de una comunidad disensual, fundada sobre el mutuo reconocimiento de la posibilidad de desacuerdo y del fundamento político de la situación.

4. Discusión y conclusiones

Las prácticas escénicas contemporáneas cuestionan los estrechos límites disciplinares en los que se asentaba la creación, la diseminación y la enseñanza de las artes escénicas, al tiempo que reclama abordajes interdisciplinares que, como los estudios visuales, enfocan la atención sobre nuevos objetos, métodos y procesos de creación e investigación artística.

El encuentro metodológico de la semiótica y otros enfoques interpretativos posibilita la reconstrucción de las determinaciones a través de las cuales las prácticas escénicas se dan a ver, así como el modo en que su interlocutor es investido de las competencias necesarias para su reconocimiento como espectador competente y sujeto de la mirada. Esta reconstrucción interpretativa da cuenta tanto de los procesos de creación escénica, como de su funcionamiento comunicativo y de la recepción.

Además, más allá de una hermenéutica interpretativa, esta reconstrucción, al reconocer el carácter polémico del discurso, aspira a ser crítica, esto es, aspira a la transformación de las relaciones de poder inscritas en la relación comunicativa y en los dispositivos que regulan y constriñen los actos de la visión. Este enfoque del análisis aborda el discurso como una práctica social, por lo que reclama tanto una metodología pragmática, en acto, interesada por los actos de la visión y por los efectos socialmente significativos que generan –una construcción visual de lo social-, como de la enunciación y de las propias prácticas discursivas en que se realizan, esto es, una construcción social de lo visual.

Investigar la Comunicación hoy **Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas**

La escena contemporánea ha desplazado el foco de atención de la representación a la relación espectral, con el doble propósito de hacer de ella su objeto de indagación privilegiado y una estrategia de confrontación con una distribución de lo sensible, con implicaciones de índole ética y política. Este giro estético tiene consecuencias tanto para la experiencia artística y escénica, como para la investigación, la producción del conocimiento y la pedagogía de las artes escénicas.

5. Bibliografía y referencias metodológicas

BAL, Mieke (2004). El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo. En: *Estudios Visuales*, nº2, pp.11-49.

BARTHES, Roland (1993) *Fragmentos de un discurso amoroso*. México: Siglo XXI.

BIGGS, M. KARLSSON, H. (Eds.) (2011) *The Routledge Companion to Research in the Arts*, N.York: Routledge.

BORGENDORF, Henk (2010). El debate sobre la investigación en las artes. En: *Revista de Estudios de Danza. Práctica e investigación*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, nº 13, pp.25-46.

BRAMFORD, A. (2005) *The impact of the arts in education: A global perspective on research*. Lisbon: UNESCO.

BREA, José L. (2005) *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal. Estudios Visuales.

BREA, José L. (coord.)(2005) *Grupo Arte y Visualidad. Comisión de Humanidades*. Madrid: FECYT (citado en Hernández, F. «Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes» 2006).

BRESLER, L. (Ed.) (2007) *International handbook of research in arts education*. Dordrecht: Spinger.

CAUX, Jacqueline (1999) Les bodymade de Laurent Goldring, En: *Art Press*, nº 242, pp.40-43.

GIMÉNEZ, Carmen. (2011). ¿Qué, cómo y para qué investigar en danza?. En: *VVAA La investigación en danza en España*, Valencia, Ed. Mahali, pp. 9-21.

GREIMAS, Julien A. (1990). *De la imperfección*, México: Universidad Autónoma de Puebla.

Investigar la Comunicación hoy
Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas

GREIMAS, Julien A. y FONTANILLE, Jacques (1994) *Semiótica de las pasiones*. México: Siglo XXI.

GUERRA, Myriam E. (2012) Fundamentos de los grupos de investigación en danza. En: VVAA (2012) *La investigación en danza en España*, Valencia, Ed. Mahali, pp. 169-172.

HERNÁNDEZ, F. (2006). Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes. En: GÓMEZ, M.C., HERNÁNDEZ, F. y PÉREZ, H.J. *Bases para un debate sobre investigación científica*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia.

LANDOWSKI, Eric (1999). La mirada implicada. En: Revista *Anthropos*, nº 186, pp. 37-56.

LANDOWSKI, Eric (2009). *Interacciones arriesgadas*, Lima, Universidad de Lima, Fondo Editorial.

LANDOWSKI, Eric (2012). ¿Habría que rehacer la semiótica?. En: *Contratexto*, nº 20, pp.127-155.

PARDO, José L. (2011). *Estética de lo peor*. Barcelona: Ediciones Barataria.

PAVIS, Patrice (1998) *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*. Santiago de Chile: LOM Ediciones/Universidad Arcis.

PÉREZ, V. y SÁNCHEZ, J.A. (Eds.) (2010). La investigación en artes escénicas. En: *Cairon* nº13 Revista de Estudios de danza. Práctica e investigación, Madrid, U. Alcalá. pp.23.

RANCIÈRE, Jacques (2003). *El maestro ignorante*. Barcelona : Laertes.

RANCIÈRE, Jacques. (2009). *La división de lo sensible. Estética y política*, Chile: Centro de Estudios Visuales. Consultado en <http://www.centroestudiosvisuales.cl>, el 13/01/2013.

RANCIÈRE, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago.

SANCHEZ, José A. (2006). *Dramaturgias de la imagen*. Madrid: Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha.

SÁNCHEZ, José A. (2010). Informe sobre los estudios de postgrado basados en la práctica y debate en torno a la investigación como proceso de creación, consultado en <http://arte-a.org/node/77>, el 27/02/2013.

SULLIVAN, G. (2004). *Art Practice as Research Inquiry in the Visual Arts*. Teachers College, New York: Columbia University.

VV.AA (2011). *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. Murcia: Cendeac.

Investigar la Comunicación hoy
Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas

VVAA (2011). *En torno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica*. Barcelona: MACBA.

**RESEARCH IN PERFORMING ARTS
Visual studies, communication and visibility**

José Ignacio Lorente
Universidad del País Vasco
eneko.lorente@ehu.es

Abstract

From a communication point of view, the performing arts are a variable set of artistic practices that involve processes of creation and production of meaning, and the way that this circulates through the construction and relation with the viewer.

At the turn of last century, the performing disciplines such as theatre, dance or opera began a study about the significance of the spectacle, driving the focus to the criticism of how the dramaturgical tradition had disciplined the relations between art forms and its contents. Later, the contemporary twist proposed a research about the meaning, through the review of the classical disciplines and the concept of “performativity”. Since this moment, acting does not necessarily mean any kind of action, and can even ignore it completely, but it implies an investigation about the way in which the performance guides the meaning process through the interaction between the scenic proposal and the viewer.

The performative research analyzes the process of theatrical creation and its reception from the building process itself, assuming that both subject and object of the investigation are part of it.

Keywords: communication, performing arts, performative research, meaning.