

Pensar en acto. La performance deceptiva como dispositivo de investigación-comunicación del conocimiento

Thinking in act. Deceptive performance as a device for research-communication of knowledge

José-Ignacio Lorente

Citación recomendada:

Lorente, José-Ignacio (2025). "Pensar en acto. La performance deceptiva como dispositivo de investigación-comunicación del conocimiento [Thinking in act. Deceptive performance as a device for research-communication of knowledge]". En: Dinu, N. R.; Baiget, T. (eds.). *Divulgación, Transferencia e Impacto Social de la Ciencia*. Granada: Ediciones Profesionales de la Información. ISBN: 978-84-125757-2-9
<https://doi.org/10.3145/codi2025/020>



José-Ignacio Lorente

<https://orcid.org/0000-0003-2857-7242>

Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea

Departamento de Comunicación Audiovisual

Barrio Sarriena, s/n

48940 Leioa (Bizkaia), España

eneko.lorente@ehu.eus

Resumen

La investigación artística, performativa o a través de las artes es un programa de investigación de interés para la producción de conocimiento y para la comunicación y diseminación de la práctica artística, precisamente en la danza donde conocimiento y práctica se intersectan en la técnica, haciendo sensibles, pensables y objeto de deliberación cuestiones que, por una u otra razón, han pasado desapercibidas y consecuentemente excluidas de la escena pública. Esta articulación teoría-práctica adquiere, en el contexto de la danza deceptiva, una relevancia especial en la medida en que apunta, en términos discursivos, a la construcción de la figura que enuncia en

el discurso y a las estrategias que adopta para conducir los procesos de comunicación del conocimiento y la práctica de la danza.

Palabras clave

Performance; Comunicación; Conocimiento; Interpretación; Discurso; Artes escénicas; Danza; Coreografía; Movimiento.

Abstract

Artistic research, performative or through the arts, is a research programme of interest for the production of knowledge and for the communication and dissemination of artistic practice, precisely in dance where knowledge and practice intersect in technique, making sensitive, thinkable and the object of deliberation issues that, for one reason or another, have gone unnoticed and consequently excluded from the public scene. This theory-practice articulation acquires, in the context of deceptive dance, a special relevance insofar as it points, in discursive terms, to the construction of the figure that enunciates in the discourse and to the strategies it adopts to conduct the processes of communication of knowledge and dance practice.

Keywords

Performance; Communication; Knowledge; Interpretation; Discourse; Performing arts; Dance; Choreography; Movement.

Financiación

Este trabajo cuenta con la ayuda del *Programa de Apoyo a la Investigación*, creación del *Departamento de Cultura y Política Lingüística del Gobierno Vasco*, España.

1. ¿De qué hablamos cuando hablamos de investigación en artes?

La investigación-creación artística en el ámbito de las artes escénicas es un programa emergente de investigación que se interesa por las prácticas performativas como procedimiento para la construcción y comunicación de experiencia y conocimiento. A diferencia de otros paradigmas de investigación (**Kuhn**, 1962), en los que la producción de conocimiento responde a las pretensiones de objetividad, universalidad, predicción y control de los fenómenos objeto de estudio, como en el caso del paradigma científico; o a la interpretación y exégesis de las prácticas artísticas y humanas, en el caso del paradigma hermenéutico; la investigación-creación artística se interesa por las interrelaciones entre el sujeto y el objeto de la investigación, en un contexto de marcada interdisciplinaridad, participación y compromiso con la transformación de los contextos socio-culturales y políticos en los que se desarrolla la investigación. De ahí que, en relación con las prácticas artísticas, mientras el paradigma científico se interesa por el conocimiento de los contextos socio-históricos de producción de una obra o pieza artística, así como por las condiciones de circulación y recepción de la misma; en el paradigma hermenéutico el foco de atención se centra en el proyecto de sentido inscrito en dichas realizaciones artísticas, junto con las condiciones por las cuales dicho proyecto es objeto de reconocimiento y legitimación por parte de las instituciones del arte y entra a formar parte del patrimonio cultural de una determinada comunidad.

Sin embargo, frente a estas dos concepciones de la investigación artística, la investigación en artes aspira a otro tipo de conocimiento, denominado conocimiento *situado* porque es inherente a la situación o situaciones a través de las cuales las relaciones que se establecen entre el sujeto y el objeto de la investigación ponen en movimiento un proyecto artístico y lo activan o performan, en el sentido que **John Austin** (1962) atribuye a los enunciados performativos, aquellos *actos del habla* que hacen-hacer o que al ser enunciados hacen o performan algo. De este modo, en la investigación performativa, los actos del sujeto producen efectos en el objeto de la investigación que revierten en el sujeto, transformándose mutuamente, y con ellos la situación y el proceso mismo de investigación.

De este modo, la investigación-creación artística se configura como una actividad *sui generis*, que ocurre al nivel constitutivo tanto de la práctica artística como de la investigación teórica, precisamente allí donde *hacer* es ya un pensamiento en acto y la conceptualización una práctica con entidad propia (**Manning; Massumi**, 2014). Del mismo modo, para los autores, la técnica es *inmanente* en la medida en que, para que sea creativa, es preciso que el pensamiento y la práctica se intersecten creando las condiciones necesarias para que el proceso de investigación-creación produzca resultados o acontecimientos constitutivamente abiertos, como efecto emergente de unas condiciones y de un proceso experimental en curso, y consecuentemente, imprevisibles y resistentes a ser programadas.

Dichas condiciones catalizadoras de un acontecimiento constituyen aquello que precisamente se pone en cuestión, el objeto mismo de la investigación, en la medida en que el acontecimiento que producen establece una relación específica entre un estado del arte y una nueva sensibilidad o forma de percepción del objeto de la investigación, así como la posibilidad de performar un pensamiento en acto.

En este sentido, retomando las relaciones apuntadas por **Jacques Rancière** entre estética y política (2014), cabe destacar que el propósito del arte consiste precisamente en producir desbordamientos en el campo de lo sensible para, de esta forma, hacer también pensables y objeto de disenso y deliberación pública, cuestiones que por una u otra razón han quedado insensibilizadas y excluidas de la escena pública, pasando desapercibidas para las personas participantes en un determinada situación o contexto artístico y social (**Ardenne**, 2002).

Por esta razón, la investigación-creación implica a los participantes en el proceso de indagación de cuestiones problemáticas que les involucran y les resultan significativas, y con las que se comprometen para su transformación a través de la investigación.

2. Paradigma crítico e investigación-creación

La performatividad de la investigación a través de la práctica artística lleva asociados diversos presupuestos y compromisos de la investigación.

En primer lugar, la interdisciplinaridad de la investigación escénica consiste en una estrategia para desmontar los anclajes disciplinares desde los que se han consolidado convenciones, conceptos y prácticas escénicas, con el fin de identificar

y definir nuevos objetos. En este sentido, la interdisciplinaridad no consiste en convocar diversas disciplinas, metodologías y técnicas de investigación, cada una de las cuales aborda el objeto de investigación desde sus respectivas perspectivas teóricas y procedimientos, sino que se trata más bien de la producción de nuevos objetos de investigación que no pertenecen por entero, ni por separado, a ninguna disciplina concreta que lo pueda considerar como propio o sujeto a una definición previa del mismo, posibilitando así el surgimiento de nuevas preguntas, metodologías y técnicas de investigación (Bal, 2002).

También la relación entre el sujeto y el objeto de la investigación representa un desbordamiento de los límites epistemológicos del paradigma científico, en la medida en que la renuncia a la pretensión de objetividad y universalidad constituye un posicionamiento de la investigación en relación con el contexto en el que se produce y con la comunidad de participantes que la realiza, todo ello con el propósito de una transformación de las condiciones socio-históricas de reconocimiento e intervención en los problemas que abordan y les conciernen. En este sentido, el conocimiento situado no es una minusvalía o limitación del conocimiento resultante, sino una puesta en valor de cuestiones que afectan a un determinado colectivo o comunidad científica debido a su relevancia para la transformación crítica de las condiciones que determinan la visibilidad o sensibilidad de cierta situación o problemática social.

Por ello, en el paradigma crítico, la investigación artística no aspira tanto a los productos o realizaciones de la investigación, como al conocimiento de los procesos y procedimientos por los que las condiciones que rodean al objeto de la investigación surgen como determinantes de la percepción que los participantes tienen del mismo, así como del discurso que producen para su comunicación.

3. Coreografías de la mirada. Líneas y objetivos de la investigación

Con este planteamiento, *Coreografías de la mirada* es un proyecto de investigación-creación coreográfica que trata de poner a prueba, *en acto*, las condiciones de producción de conocimiento a través de la práctica artística y de las estrategias de desarrollo de los procesos creativos mediante una perspectiva interdisciplinar del movimiento y la danza.

El proyecto plantea tres líneas u objetos de investigación con sus respectivas técnicas y procesos de creación y comunicación, consistentes en el estudio de la relación entre el cine y la danza, entendidos como dos dispositivos visuales de la modernidad; a los que se incorpora un tercer dispositivo, la ciudad moderna, entendida como un espacio construido en el que el movimiento ciudadano es pensado y programado mediante programas de acción y movilidad inscritos en los espacios urbanos. A estas dos líneas de investigación se suma una tercera, estrechamente vinculada a las anteriores, interesada por una crítica de la progresiva transformación del cine, la danza y la ciudad en espectáculos de la cultura visual contemporánea.

En la primera línea de investigación, esos nuevos objetos guardan relación con una interpretación de lo que se ha venido en llamar *lenguaje audiovisual*, el cual podría entenderse como una coreografía de la mirada que guía, no solo el acceso visual del espectador a las imágenes del cine, sino más precisamente como la conducción de

una experiencia somática a través del espacio fílmico, en la que el espectador participa con su propio cuerpo como extensión sinestésica de la mirada. El estudio de estas sinestesias coreografiadas se ha centrado en las realizaciones cinematográficas de un grupo de coreógrafas que, desde los inicios del cinematógrafo y a lo largo del pasado siglo han trasladado la exploración del cuerpo y del movimiento de la escena en vivo a la escena fílmica, como si de la exploración de un espacio expandido e inédito se tratara. Coreógrafas como Loie Fuller, pionera de la danza moderna, con su *Danse Serpentine* (1985), objeto de atención de los primeros cinematógrafos, desde los hermanos Sklanadowski, hasta los Lumière, Edison o Méliès; la investigación de las raíces antropológicas de la danza, en el caso de Maya Deren y su *A Study in Choreography for Camera* (1945); la revisión de la danza-teatro neoexpresionista, en el caso de Pina Bausch, con *Die Klage der Kaiserin* (1990); la reconstrucción del espacio artístico y social, en Anna Halprin, con *Ceremony of us* (1969); la indagación de nuevos suelos conceptuales para la práctica de la danza, con Yvonne Rainer, *Lives of Performers* (1972); o la aproximación a la filosofía de la vulnerabilidad, en el caso de Meg Stuart, con la video-instalación *La única ciudad posible* (2008), dan cuenta, todas ellas, de otros tantos ensayos cinematográficos que abordan la danza como objeto interdisciplinar de la investigación.

El desarrollo de la línea de investigación anterior se ha proyectado en los programas de acción inscritos en el espacio construido, los cuales actúan como coreografías incorporadas y encarnadas en la medida en que representan auténticas bio-políticas (Agamben, 2010) de la movilidad ciudadana en el espacio público.

Partiendo de la constatación de que, desde las últimas décadas del pasado siglo, los nuevos diseños urbanos responden más a concepciones visuales y espectaculares que a una perspectiva integradora y cohesionadora de las crecientes desigualdades sociales con vistas a una mayor competitividad en el concurrente mercado global de ciudades, la investigación ha tratado de identificar los síntomas de estas derivas urbanas mediante el ritmo-análisis (Lefebvre, 1992) de los imaginarios ciudadanos presentes en el cine, como en el caso de las denominadas *sinfonías urbanas* del periodo de entreguerras. En dichas sinfonías el cine adopta la forma de una pedagogía coreográfica de la mirada del público migrante que desde el entorno rural y periurbano, en esa época accedía por primera vez a la experiencia urbana y ciudadana.

Los denominados nuevos realismos de postguerra o el cine urbano postmoderno prolongan estos planteamientos coreográficos de una mirada cinematográfica que transita constantemente a uno y otro lado de la pantalla, interviniendo en la distancia espectacular que media entre el espectador y la escena.

Finalmente, la tercera línea de investigación, parte de la idea de que vivimos en un mundo de aparentes evidencias proporcionadas por las imágenes que consumimos y nos rodean, las cuales producen una suerte de insensibilidad ciega y desapercibida frente a las estrategias persuasivas y comunicativas que dichas imágenes despliegan ante la mirada del observador, unas estrategias, en definitiva, que lo constituyen como *espectador* expectante frente al espectáculo de las imágenes. En este sentido, la investigación plantea una crítica de la *evidencia* de las imágenes como prueba de

verdad (verosimilitud), señalando la capacidad o la discapacidad del sujeto para percibirla y utilizarla como fuerza lógica y razón en el discurso.

4. Danza deceptiva y écfrasis encarnada

Coreografías de la mirada parte de la idea de que habitamos un entorno cultural crecientemente visual, en el que las imágenes median nuestra relación con el entorno físico y ciudadano, al mismo tiempo que nos construyen como espectadores alejados de la *carne del mundo* (Marleau-Ponty, 1964) y de la experiencia del Otro, desapercibiéndonos también de las estrategias discursivas que intervienen en la relación social de las personas.

En este contexto de investigación y práctica de creación coreográfica, el proyecto *Coreografías de la mirada* plantea diversos ensayos coreográficos sobre la hipertrofia visual a los que son invitadas personas con discapacidad visual y videntes interesados por la revisión crítica de la cultura visual contemporánea. Para ello, la metodología de trabajo dispone un camino inverso al del espectáculo visual: restringir la visión y cegar para resensibilizar una experiencia espectral y social participante.

En términos generales, la danza se ha entendido convencionalmente como una de las artes *visuales* y, en consecuencia, como una forma de expresión artística y cultural que un público ciego no puede apreciar directamente. Sin embargo, la danza contemporánea ha adoptado un enfoque más abierto e inclusivo que deja atrás las viejas demarcaciones capacitistas y visualistas.

En este contexto, la danza deceptiva es una forma de movimiento que decepciona las expectativas impuestas por el espectáculo y por los marcos normativos y convenciones del dispositivo coreográfico. Cuando la ceguera entra en escena, tanto las percepciones del intérprete como del espectador se transforman en una experiencia multisensorial ampliada en la que el cuerpo toma posición frente a las coerciones de una visualidad expectante y restrictiva. Por ello, la investigación se centra en la ceguera y en la danza deceptiva como procedimientos que ponen en cuestión el espectáculo de la danza en el repertorio coreográfico moderno.

Desde el punto de vista del espectáculo visual, la deceptividad de la ceguera resulta pertinente en el sentido de que, al restringir la visión y la jerarquía sensorial presidida por el ojo, se crean sinestesias perceptivas y formas de recepción y lectura de las imágenes, alejadas del proyecto visual que las anima.

En este sentido, lo visual no se confunde con lo visible, con lo que el ojo puede percibir y reconocer como acorde en la relación entre la imagen y el mundo referencial al que alude, sino a la cultura visual que ha educado y ejercitado el ojo para que reconozca el mundo como resultado de un espectáculo convincente.

Y es precisamente en ese espacio intersticial entre lo visual y lo visible donde se juega la evidencia de las imágenes y del espectáculo escénico mismo, al hacer sensible y perceptible que tanto las evidencias del mundo representado como la representación escénica misma ponen en juego dispositivos y convenciones que median y regulan lo

que miramos y la falta a restituir en las imágenes por parte del espectador (**Didi-Huberman**, 2010), mediante un juego de espejos en el que queda atrapado.

En el caso de la danza, la regulación del artificio de esa distancia ha dado lugar a los diferentes regímenes de reconocimiento del movimiento del cuerpo como danza, tanto se trate de un movimiento virtuoso, como en el caso de la danza clásica, como en la idea de un cuerpo-máquina en el imaginario del *perpetum mobile* moderno, hasta su definitiva deconstrucción en la danza contemporánea, para la cual el cuerpo no es ya un medio al servicio de la representación, sino un dispositivo con el que indagar la sensibilidad contemporánea y su relación con el presente y con aquellas cuestiones que por una u otra razón permanecen relegadas de la escena pública (**Agamben**, 2008).

5. Comunicación y écfrasis encarnada

La comunicación del conocimiento no es un acto natural ni inmediato, al menos desde la perspectiva de una teoría de la comunicación que observa en cualquier tipo de intercambio comunicativo la intervención de estrategias discursivas destinadas a construir la figura de un interlocutor con la que el enunciador se dispone a dialogar, como si de un campo de maniobras semióticas se tratara. En este sentido, como aprecia el semiólogo **Paolo Fabbri** (2015) a propósito de la comunicación científica, ésta consiste básicamente en la disposición en el discurso de “defensas tácticas frente a posibles refutaciones que pudieran poner en cuestión el objeto (conocimiento)”, de tal modo que quien enuncia en el discurso anticipa las reticencias y posibles objeciones que su interlocutor pudiera oponer, poniendo con ello en riesgo tanto el objeto de conocimiento como la comunicación del mismo.

Desde este punto de vista, la danza deceptiva no es solo una forma de investigación-creación en danza, sino también una estrategia para la producción de discurso de interés para la educación, la formación y la comunicación del conocimiento a través de la práctica de la danza.

En este contexto, se han desarrollado procedimientos multisensoriales de exploración del espacio físico, construido, social y ciudadano, como procedimiento de incoación de procesos de creación artística donde las narrativas auto-etnográficas, el discurso auto-reflexivo y la discusión interdisciplinar constituyen los principales recursos de creación, comunicación y diseminación de la danza.

Con todo, cabe señalar que si bien en el paradigma científico y hermenéutico el logocentrismo dominante hace que tanto los resultados, como los procedimientos de la investigación sean traducidos al lenguaje verbal para su comunicación entre pares o divulgado para su difusión social, en la investigación escénica es la performance misma como técnica de investigación, la que lleva literalmente incorporado el proyecto comunicativo de unos procesos que han quedado inscritos en el cuerpo mismo del intérprete y que éste restituye y activa para su diseminación, haciéndolo evidente para otros participantes en la situación que ese cuerpo recrea.

La comunicación del conocimiento en este paradigma de la investigación renuncia, en definitiva, a la traslación de dicho conocimiento al lenguaje verbal para ponerse a sí

mismo en escena mediante una auto-etnografía performada que el cuerpo mismo actúa como lugar de escritura, memoria y archivo de los procesos y de las técnicas empleadas, así como de los logros, si los hubiere, de la investigación.

Esta forma de performatividad funciona como una *écfrasis* encarnada, una figura retórica referida a la traslación intersemiótica de una impresión visual. Y en la medida en que *Coreografías de la mirada* pone en cuestión la hegemonía de la visión como forma visual privilegiada para centrar la atención en las sinestesias sensoriales que se activan en el momento en que la visión es restringida o anulada, pone también en el foco de atención cómo la cultura visual media entre el ojo y la percepción del mundo físico, artístico y social.

6. Referencias

Agamben, Giorgio (2008). ¿Qué es lo contemporáneo? *Otra Parte*, Revista de Letras y Artes. <https://www.revistaotraparte.com/op/cuaderno/que-es-lo-contemporaneo>

Agamben, Giorgio (2010). *Medios sin fin: notas sobre la política*. Barcelona: Pre-textos. <https://filologiaunlp.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/08/agamben-medios-sin-fin.pdf>

Austin, John L. (1982) [1962]. *Cómo hacer cosas con palabras: Palabras y acciones*. Barcelona: Paidós (ed. original inglesa *How to do things with words*, 1962). https://revistaliterariakatharsis.org/Como_hacer_cosas_con_palabras.pdf

Ardenne, Paul (2002). *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: Cendeac. <https://seminariotresbellasartes.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/10/ardenne-un-arte-contextual-2002-1.pdf>

Bal, Mieke (2002). *Travelling concepts in the Humanities. A rough guide*. Toronto, University of Toronto Press. <https://doubleoperative.com/wp-content/uploads/2009/12/bal-mieke-travelling-concepts-in-the-humanities1.pdf>

Didi-Huberman, Georges (2020). *Lo que nos mira, lo que miramos*. Buenos Aires: Manantial.

Fabbri, Paolo (2015). *Tácticas de los signos*. Barcelona: Gedisa. ISBN: 978 84 74325508

Kuhn, Thomas S. (1972) [1962]. *La estructura de las revoluciones científicas*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Lefebvre, Henry (1992). *Éléments de rythmanalyse*. Paris: Éditions Syllepse.

Manning, Erin; Massumi, Brian (2014) *Thought in the act: Passages in the ecology of experience*. University of Minnesota Press. <https://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctt6wr79f>

Merleau-Ponty, Maurice (1964). *Le visible et l'invisible*. Paris: Éditions Gallimard.

Rancière, Jacques (2014) *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo.