

INVESTIGAR *DESDE* EL ARTE

Prof. Dr. Álvaro Zaldívar Gracia

Catedrático de Estética e Historia de la Música. Académico de número de la Real de Bellas Artes de *Santa María de la Arrixaca* de Murcia

Santa Cruz de Tenerife, 17 de marzo de 2008.

Excelentísimas e Ilustrísimas Autoridades, Compañeros y Compañeras Académicos, Señoras y Señores: es un gran honor que sinceramente agradezco poder dirigirme aquí y ahora, en este solemne acto, en un marco tan importante y ante un auditorio tan amable como exigente. Expreso por tanto, en primer lugar mi gratitud a la Real Academia de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, en especial a su gentil Junta Directiva, y a los mecenas que generosamente contribuyen para el bien de la misma y hacen posible sus muchas y benéficas actividades. Pero me perdonarán si añado un agradecimiento personal y particularmente afectuoso para mi querida y admirada Profesora Rosario Álvarez, y para mi no menos querido y admirado Profesor Lothar Siemens, una excepcional pareja musicológica que ha honrado y honra a la musicología española y son los mejores embajadores de estas maravillosas tierras allá donde están.

Sin duda entenderán Vds. que, una vez asumido el reto que conlleva aceptar esta tan grata invitación, buscarse concienzudamente entre los posibles temas a desarrollar el que resultara más adecuado en forma y fondo, y confío en que, al finalizar mi breve intervención, estén conformes con la elección del asunto, aunque mis modestas palabras, en un tiempo forzosamente tasado, no puedan hacerle justicia a un campo tan apasionante como es el de la investigación artística, y dentro de ella, la que podríamos sintetizar como la investigación “desde el arte”, que no es mejor ni peor sino sencillamente distinta y complementaria de la valiosísima, más difundida y mejor conocida investigación “sobre el arte”.

INVESTIGACIÓN SOBRE Y DESDE EL ARTE

Tengo, por tanto, que intentar, en los próximos minutos, trazar aquí con mis palabras un humilde pero espero que sugestivo planteamiento general de algunas de las bases para el actual debate, aún escasamente iniciado entre nosotros, en torno al “derecho a la existencia” (y ojalá que también lo obligatorio de su futura potenciación) de la investigación de los procesos creativos y, en su caso, interpretativos -en su condición de acciones claramente recreadoras- que todos los artistas desarrollan, pero

que en los dedicados a las artes musicales y escénicas, al carecer de un “objeto material”, alcanzan en su esencial temporalidad una validez y alcance todavía mucho mayores. Esta compleja e intensa actividad “artística” de creadores e intérpretes se ha entendido tradicionalmente no como un trabajo científico sino más bien –y no peyorativamente- como una experiencia especialísima, casi mágica, “inefable” e indescriptible, fruto de la inspiración (o quizás ese más hispánico *duende*).

Ante de seguir adelante, necesito dejar bien sentado que no se trata de sustituir la actual investigación “sobre el arte” (que por fortuna lleva ya mucho años considerada como un valioso e indiscutible trabajo científico) por la que hemos de realizar también “desde el arte”. No pretendo siquiera jerarquizarlas, ni mucho menos enfrentarlas, al contrario: nada más lejos del deseo de restar cuando podemos y debemos sumar, pues la futura investigación “desde el arte” en todo caso ha de enriquecer e incluso dar nuevas posibilidades y materiales para seguir investigando “sobre el arte”, obteniendo así cada vez más espléndidos frutos desde la filosofía, la historia, la pedagogía y la didáctica, la fisiología y psicología, la sociología y la antropología, etc., en sus correspondientes vertientes artísticas en general o centradas en cada una de las artes.

Desde hace décadas (y en algunos casos excepcionales podríamos hablar de centurias incluso) es un feliz hecho que gracias a la generosa acogida que las universidades, en primer lugar, como luego otras instituciones y entidades de muy diversa naturaleza, han ofrecido a las artes, aplicando al terreno de las obras y los autores de la arquitectura, la pintura, la escultura, el grabado, la música, el teatro, la danza, etc. las experiencias y métodos de las ciencias bajo cuyo dominio se enmarcaban, esas espléndidas tareas sobre todas y cada una de las artes nos han permitido conocer cada vez más y mejor de la filosofía del arte, la historia del arte, de la pedagogía y la didáctica artísticas, la lingüística o la semiótica, sin olvidar la medicina y la psicología del arte, así como la física aplicada y un largo etcétera de campos y temas directa o indirectamente relacionados con las artes. Del arte en general y de cada una de sus concretas manifestaciones, incluyendo hace años las que la moderna técnica hizo posibles en el siglo XX –como la fotografía y el cine- así como acogiendo ahora mismo las hasta hace poco inimaginables actividades artísticas que hoy son tan pujantes al nacer derivadas de la actual e imparable tecnología.

Entonces, ante esta pléyade de investigadores e investigaciones sobre todas las artes, se preguntarán, con razón: ¿Qué es entonces lo que le interesa, lo que aporta a tantos estudios y estudiosos sobre el arte, esta que llamamos investigación “desde el arte”? Respondamos con sucinta pero estimulante brevedad: estas “nuevas” investigaciones vienen a ofrecer lo que podríamos denominar la “cara oculta” del estudio sobre el arte, pues no se centra en el objeto artístico, ni en el documento que lo explica de una u

otra manera, ni en la biografía del creador, ni en la respuesta del público o el eco en sus diversos medios de difusión y múltiples interpretaciones. La investigación “desde el arte” se centra en el propio proceso de creación, sea éste el que lleva a crear una nueva obra de arte o sea el necesario y no menos rico proceso de recreación que es necesario para que, a través de un intérprete, unas instrucciones musicales, literarias o coreográficas sean, de verdad, una obra de arte al mostrarse hechas sonido, voz o gesto frente al público (en directo o al que lo recibirá mediante la grabación de esa “acción artística”: y permítanme que aquí haga una pequeña defensa de un término que, si bien no hermoso, quizás, sin embargo puede ser muy claro para definir esta investigación artística desde el arte: lo *performativo*, que define muy bien la idea de “acción artística”, sea ésta la creativa del compositor o dramaturgo, la recreativa del intérprete o actor o incluso la del artista plástico que, en lugar de las clásicas “obras” objetuales prefiere hacer “acciones”).

De modo que en esta investigación artística, creativa y performativa, es el proceso lo que de verdad cuenta (sin despreciar el resultado, la obra, el objeto). Es, por tanto, el cómo se hace lo que más interesa, y ello lógicamente sólo puede contarlo el propio artista, y es al artista también además a quien de manera decisiva le interesa conocerlo para aprender de su propia labor y de la labor de otros. Por supuesto que estudiar y transmitir ese propio proceso creativo no puede dejar de ser algo subjetivo (lo que no significa arbitrario o mentiroso, pues puede y debe exigírsele ser honesto, crítico, responsable, ponderado), ni esas ricas experiencias se pueden someter a un fácil empirismo reiterativo (si bien tampoco puede decirse que no sea posible “reproducir” ciertas experiencias y procesos, produciéndose así la plena confirmación y eficaz comprensión de los mismos, o en su caso la falsación de la propuesta).

Investigar “desde” el arte es, en definitiva, lo que prioritariamente deben y lo que sólo pueden hacer los artistas: una investigación que nos permite saber lo que de otra manera (y desde otras investigaciones acreditadas como las antes referidas) no sabríamos nunca. Además, y frente a las críticas ya enunciadas –hoy cada vez menos firmes y valiosas– centradas en la evidente subjetividad y su difícil generalización empírica, investigar “desde el arte” garantiza su propia calidad en que el artista hace así su trabajo investigador sobre lo que mejor saben hacer (y no tiene que transitar por otras ciencias en las que no es un experto, donde quizás tenga lagunas difíciles de compensar con su pericia creativa). Y finalmente, pero no en último lugar por su interés, la investigación desde el arte es, obviamente, la que más directamente puede mejorar la práctica creadora e interpretativa sobre la que ella misma se basa, y por ello es la que sin duda mejorará con mayor eficacia la más alta y exigente docencia de la práctica artística.

Consideraciones como las ahora mismo expuestas nos llevan a preguntarnos cómo siendo tan importante por qué ha tardado tanto en iniciarse, en suma ¿qué ha detenido tanto tiempo la existencia de una investigación científica “desde” el arte?. Podríamos responder a esta pregunta desde dos ángulos complementarios: por un lado, entendiendo que en realidad no se inicia del todo ahora esta tarea, puesto que esta investigación “desde” el arte de algún modo ha existido siempre, pues siempre ha habido algunos excepcionales artistas que han analizado y transmitido con extremado rigor (entendido como científico o no, es algo secundario) su propio proceso creativo, si bien esos trabajos normalmente no se consideraban verdadera “investigación”, sino que se situaban en el más poético ámbito de la literatura artística y eran, en el mejor de los casos, fuentes para la investigación filosófica o histórico-artística de otros (procurando así, con ese desdoblamiento entre autor e investigador, la mínima obligada objetividad de la ciencia clásica, pero perdiendo en esa misma distancia muchos de los matices esenciales que sólo el protagonista, con toda su capacidad técnica y experiencia, puede percibir y transmitir).

Asimismo, pero por otro lado, respondemos a la cuestión planteada considerando que sí es cierto que, entendida como actividad plena y legítimamente científica, esta investigación artística, en este sentido creativo-performativo, ahora acaba de comenzar su andadura, porque ese tipo de labor no podía ser entendida como propia ni posible para la ciencia, que en su “paradigma” más clásico exigía lo objetivo y lo empírico para considerarse como tal.

EL ARTE AL MARGEN DE LA CIENCIA Y LA CRISIS DE LA CIENCIA OBJETIVA

Durante siglos, en efecto, mientras la cultura occidental avanzaba en sus conocimientos científicos, dejaba la actividad artística al margen de todo análisis y explicación “lógica”. No en vano, la misma ciencia estética se bautiza y propone, en su coherente nacimiento dieciochesco, para completar nuestro saber más allá de lo lógico con esos otros “juicios de gusto” que proceden de los sentidos y sentimientos, de ese “sentir” – *aisthanomai*- del que procede su nombre, no del “pensar de la palabra” que es el como habitualmente se entiende el *logos*.

Obvios razonamientos en esos siglos. no era menor la separación orgánica entre estas tan humanas funciones, pues mientras se pensaba con la cabeza se sentía con el corazón, y a éste último músculo enrojecido se le atribuyeron –más allá de lo que los avances de la anatomía y fisiología humanas podrán nunca demostrar- los juicios sobre sentimientos y, de retruque, también sobre un arte básicamente sensual-emocional, que podían

o no “sentirse”, pero que no merecía la pena explicar racionalmente. Era además todo demasiado subjetivo, y el experimento científico, tan serio y riguroso, tan alejado de toda pasión, parecía que no era posible en un marco tan inestable como el gusto o tan inexplicable –onírico o patológico- como la inspiración.

Amablemente permítasenos aquí una nueva digresión, pues no en vano la explicación de la capacidad de crear del artista ha sido esquemáticamente explicada en la tradición culta occidental como un don divino o el fruto de cierto desequilibrio patológico: desde la interpretación platónica de la inspiración –el artista como alguien poseído por el furor de los dioses, como cuenta en el cruel diálogo *Ion*- o bien por la más humana explicación aristotélica del desequilibrado saturnal, el enfermo melancólico –como señala en el famoso *Problema XXX* donde propone que todos los grandes hombres han sido melancólicos, pero –sabiamente- sin reconocer su viceversa).

Releídos en casi todas las épocas posteriores, pocas explicaciones – incluso las más modernas derivadas de la ciencia psicológica- se han atrevido a alejarse del todo de una u otra explicación clásica grecolatina del artista como ser excepcional¹, objeto de estudio científico pero no científico él mismo. Afortunadamente, la ciencia no ha dejado de avanzar, cuestionándose de manera permanente no sólo lo que sabía sino también cómo lo aprendía, y en la fructífera crisis de la ciencia novecentista cayó con justicia el mito de la objetividad y de la experimentación como únicos garantes de un saber científico. La ciencia –mejor dicho, la comunidad científica- ha terminado por asumir –incluso públicamente- que avanza, en ciertos casos, a veces más con la hipótesis que con la experimentación, y ha quedado demostrado que la subjetividad puede y debe ser utilizada científicamente cuando es rigurosa, exigente y honesta. Una ciencia que se ha reconocido finalmente como un complejo proceso histórico y social, donde no hay dogmas sino opiniones dominantes para una comunidad científica que, progresivamente, cambia de opinión y lo que postulaba en un momento deja de serlo para pasar a ser hegemónicas otras propuestas: cadena de aciertos y errores en donde todos y siempre aprendemos.

Obviamente es en esta nueva y autocrítica idea de la investigación, en este nuevo paradigma científico como agudamente sugiere la inteligente relectura de Thomas S. Kuhn², cuando y donde nuevos campos pujantes de la investigación científica, como la antropología, ha mostrado lo valioso de la experiencia personal del investigador en la más exigente y acreditada

¹ De la abundante bibliografía sobre el asunto, destaquemos el difundido trabajo de Eckhard Neumann, *Mitos de artista. Estudio psichistórico sobre la creatividad*. Ed. Tecnos, Madrid, 1992 (traducción de Miguel Salmerón de un original alemán de 1986)

² *La estructura de la revoluciones científicas* Fondo de Cultura Económica, México, 2006 (3ª ed.)

investigación científica, no siendo una obstaculizadora o arbitraria subjetividad sino una herramienta imprescindible para esos estudios.

Surge por tanto en esta nueva situación el ambiente adecuado para que el estudio –forzosamente subjetivo- de los procesos artísticos pudiera ser “considerado” científicamente, y a esa favorable circunstancia del paradigma científico (que no excluye, en tanto que amplia y variada comunidad científica, que siga existiendo en ella una significativa porción de la misma que se siente más a gusto con una ciencia más newtoniana que einsteniana) se unió, en España, la coyuntural pero eficaz necesidad de investigar, primero desde los renovados centros de formación de los pintores y escultores al convertirse en Facultades universitarias (y luego más timidamente la mejora estructural –aun incompleta- de los centros que forman los músicos, actores, coreógrafos o restauradores, etc.), de modo que había que abrir la investigación a esos artistas, aunque inicialmente fuera más para garantizar estándares funcionariales de la carrera académica que por otras razones más de fondo.

Así hemos llegado, al fin, a entender como posible (científicamente) y necesaria (académicamente) esta investigación de los artistas que, sin dejar de poder centrarse en los innumerables campos y temas “sobre el arte” comienzan a poder elegir, también, otros temas y campos más propiamente suyos, desde su propia experiencia creativa o re-creativa. El reto es cómo dotar a esas investigaciones de la adecuada transparencia en sus procesos y de la imprescindible comunicabilidad en sus resultados, para ser así con justicia considerados como aportaciones valiosas y de veras científicas. Dejando así finalmente atrás innecesarias e injustificadas separaciones entre las ciencias y las experiencias artísticas que, con mayor o menor acierto poético, han resultado tan aplaudidas como poco prácticas para ambas perspectivas aunque, curiosamente, hayan sido algunas propuestas por quienes tenían formación y experiencia en los dos lados. Como el gran musicólogo y pianista Charles Rosen, que en una famosa declaración señalaba –con cierto perverso ingenio- que la musicología es a la música lo que la ornitología a los pájaros³.

LA INVESTIGACIÓN EN LAS ENSEÑANZAS ARTÍSTICAS UNIVERSITARIAS

Resultó, como antes se dijo, una muy feliz coincidencia, en efecto, que a la transformación del paradigma de la ciencia contemporánea (más

³ Sherman, D. Bernhard: *Early Music: conversations with performers (Introduction: an atmosphere of controversy)* Oxford iversity Press, 1997, p. 1 que tomo de las consideraciones finales de la tesis doctoral de Vasco Manuel Paiva de Abreu Trigo de Negreiros: *O filho da velhice. Questões de Interpretação*. Universidad de Aveiro, Departamento de Comunicación y Arte, 2005, p. 587

flexible y abierto, pero no por ello menos exigente, y que hacía posible que la investigación “desde el arte” pudiera ser una legítima investigación acreditada) se uniera en España la obligación de la investigación forzada, en primer lugar, por la entrada en la universidad de los estudios de las antiguas Reales Academias de Bellas Artes, transformadas en las actuales Facultades de Bellas Artes.

Imparablemente, sin embargo, de este modo, y por imperativo sólo cumplido en parte de la Ley General de Educación de 1970, se bifurcó el camino de desarrollo de las enseñanzas artísticas superiores españolas, antes en bloque enmarcadas bajo el patrocinio regio entre la “inefable” inspiración romántica, el rechazo del positivismo científico y la reforma educativa tecnocrática, como había sentenciado un siglo antes la Ley *Moyano* de 1857.

Objeto de un Decreto complejo pero progresista de 1966, los estudios de música, y con ellos arrastrando a los de arte dramático y danza, como luego los de diseño y restauración de bienes culturales, toas estas formaciones artísticas –desde sus niveles elementales hasta los más elevados y virtuosísticos- seguirán al margen de la universidad (si bien con la nueva Ley Orgánica de Educación se impone ahora su inserción en el Espacio Europeo de la Educación Superior), mientras que las nuevas facultades de Bellas Artes, encargadas de la formación de pintores y escultores -como desde mucho antes las Escuelas Técnicas Superiores de Arquitectura, si bien su perfil artístico-técnico las ha hecho siempre muy especiales-, debían hacer frente a la obligación de compatibilizar docencia superior e investigación conforme a la normativa universitaria desarrollada con fuerza después de la Constitución de 1978.

Yendo a toda velocidad, en estas normas universitarias postconstitucionales (Ley Orgánica 11/1983, de 25 de agosto, de Reforma Universitaria; Ley Orgánica 6/2001, de 21 de diciembre, de Universidades; Ley Orgánica 4/2007, de 12 de abril, por la que se modifica la Ley Orgánica 6/2001, de 21 de diciembre, de Universidades) la investigación ha ido ocupando un lugar privilegiado, y por ello, los profesores y alumnos de las Facultades de Bellas Artes, artistas pero también académicos, han sido que han tenido que hacer frente al reto de una investigación artística en donde no podía evitarse la perspectiva “desde el arte”, como ha demostrado Fernando Hernández en su estudio sobre *Llibre blanc de la recerca a la facultat de belles arts*. Editado por la universidad de Barcelona en 1998, cuando se cumplían las dos primeras décadas de estos centros artísticos universitarios y, por tanto, era ya obligada la pregunta acerca de “si la práctica del artista –el trabajo de taller- podría ser considerado como una actividad investigadora”, como reconoce el coordinador del estudio en la Introducción a ese libro pionero en nuestro país. Este catedrático de la Universidad de Barcelona resumía que “La cuestión de fondo era la

legitimidad de convertir la práctica artística personal, o bien el conjunto de la propia obra en objeto de investigación y, por tanto, en tema de tesis y de evaluación de la actividad investigadora”.

A instancias del Ministerio de Educación y Ciencia, el mismo Dr. Hernández, junto con el Dr. Héctor Julio Pérez López (profesor responsable del programa de doctorado dedicado a músicos graduados en la Universidad Politécnica de Valencia) y la Dra. Maricarmen Gómez Muntané (catedrática de musicología de la Universidad Autónoma de Barcelona) escribieron los modélicos textos de un trabajo -que tuve el honor de coordinar gracias al generoso liderazgo del Subsecretario del MEC, el prestigioso jurista, experto en derecho educativo, Fernando Gurrea- publicado con el título de *Bases para un debate sobre investigación artística*, y editado en la colección “Conocimiento Educativo” del Instituto Superior de Formación del Profesorado de la Secretaría General de Educación –MEC: Madrid, 2006-. En el primero de los tres enjundiosos ensayos, Fernando Hernández resumía lo adecuado de entrar en esta discusión:

Aunque existe un rico debate universitario en torno a qué es la investigación en el campo de las artes, lamentablemente se dan aún hoy notables diferencias entre unos y otros estudios artísticos. Así los estudios propios del dibujo, la pintura y la escultura (con otros relacionados, como los estudios visuales, de la imagen, el diseño, la educación artística, o las nuevas tecnologías), al haber sido integrados en la universidad –LGE, 1970 y su desarrollo en 1978- mediante su conversión en Facultades de Bellas Artes, parece que ya han encontrado trayectorias de investigación reconocidas (Marín, de Laiglesia, y Tolosa, 1998; Hernández, 1998), –si bien aún es problemática la plena relación con la práctica artística-. Sin embargo, los estudios superiores musicales, de arte dramático, danza, diseño y restauración de bienes culturales (cuyas titulaciones están equiparadas –LOGSE, 1990- a las universitarias, pero ni sus centros ni su profesorado está, salvo algunas excepciones- integrado, ni adscrito, a la Universidad) se encuentran en una fase previa. Donde la investigación sólo figura como una actividad que se ha de fomentar –LOPEG, 1995- pero que no es exigible ni evaluable.

Por ello, parece necesario establecer unos principios sólidos que doten a estos estudios superiores actualmente no universitarios (música y artes escénicas, así como artes plásticas, diseño y restauración), de unas bases firmes que permitan especificar los campos, temas y metodologías de la investigación relacionadas con tales artes (siguiendo el precedente de las Facultades de Bellas Artes, pero respetando sus particularidades propias), y si es posible, para establecer programas específicos de investigación vinculados tanto a la creación como a la práctica artística.

En definitiva, se trata de garantizar a los graduados en dichas artes, y sin obligarlos a alejarse de su propia práctica creativa e interpretativa (es decir, sin necesidad de acudir, y adaptarse mejor o peor, a otros campos disciplinares más o menos próximos, desde la estética a la historia del arte, de la sociología a la pedagogía, etc.), una adecuada acogida en trayectorias de investigación reconocibles y evaluables. Lo que supondrá, en suma, superar con éxito una

exigencia básica de su propia condición de enseñanzas y docentes de auténtico nivel superior.

LA INVESTIGACIÓN EN LOS CENTROS SUPERIORES NO UNIVERSITARIOS DE ENSEÑANZAS ARTÍSTICAS

La entrada en la universidad, como antes decíamos, resultó un especialísimo acicate para impulsar la investigación entre los pintores y escultores y, correspondientemente, la lejanía de la universidad retrasó este debate y exigencia entre los músicos y profesionales del teatro y la danza, junto con las demás enseñanzas artísticas superiores que quedaron fuera de la universidad. Por fortuna, la Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo (LOGSE) supuso un revulsivo, al considerar por fin estos estudios como equivalentes, al menos en la categoría de sus titulaciones, a la licenciatura universitaria. Pero será la poco posterior Ley Orgánica 9/1995, de 20 de noviembre, de la Participación, la Evaluación y el Gobierno de los centros docentes (LOPEG), la que en su Disposición Adicional cuarta, por fin, obligue a fomentar la investigación “en sus ámbitos propios” a los centros superiores de enseñanzas artísticas, imponiendo así una tarea que, hasta entonces, era exclusiva de la universidad.

Otra cosa ha sido comprobar cómo, lamentablemente, esta novedosa obligación de investigar “en sus ámbitos propios”, que en conservatorios o escuelas dedicadas prioritariamente a la formación de artistas prácticos hubiera despertado lógicamente la investigación creativa-performativa, nunca ha sido de veras efectivamente impuesta. Incluso poco después, la Ley Orgánica 10/2002, de 23 de diciembre, de Calidad de la Educación (LOCE), que no quiso distinguir (art. 7.3.) entre los distintos niveles de las enseñanzas artísticas no universitarias, supuso un pequeño retraso más tanto en el fomento de la investigación como, sobre todo, en la adscripción de estos centros y enseñanzas al entonces aún naciente Espacio Europeo de la Educación Superior.

Tiempos valiosos perdidos pero, pese a todo, la investigación se abrió poco a poco paso en los centros superiores de música y artes escénicas así como los de artes plásticas y diseño que regulaba la LOGSE⁴,

⁴ Real Decreto 754/1992, de 26 de junio, por el que se establecen los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas de Arte Dramático y se regula la prueba de acceso a estos estudios (BOE del 25 de julio): Arts. 4º y 5º; Real Decreto 617/1995, de 21 de abril, por el que se establecen los aspectos básicos del currículo del grado superior de las enseñanzas de Música y se regula la prueba de acceso a estos estudios (BOE del 6 de junio): Arts. 4º y 6º. 2; Real Decreto 2.398/1998 de 6 de noviembre, por el que se establecen los estudios superiores de Cerámica, pertenecientes a las enseñanzas de Artes Plásticas, el título correspondiente, la prueba de acceso y los aspectos básicos del currículo (BOE del 2 de diciembre): Art. 1.2; Real Decreto 1.463/1999, de 17 de septiembre, por el que se establecen los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas del grado superior de Danza y se regula la prueba de acceso a estos estudios

si bien ha sido con la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación (LOE⁵) cuando se ha recuperado plenamente la obligación de investigar así como se ha impulsado, esperemos que definitivamente, su inserción en el Espacio Europeo de la Educación Superior. Es también señal de mejora el que los nuevos estudios, que conducirán en el futuro a titulaciones equivalentes a todos los efectos a los grados y posgrados universitarios, han de ser informados por el Consejo Superior de Enseñanzas Artísticas -Real Decreto 365/2007, de 16 de marzo-, así como es destacable que, mediante el Real Decreto 276/2007, de 23 febrero, por el que se aprueba el Reglamento de ingreso, accesos y adquisición de nuevas especialidades en los Cuerpos docentes a que se refiere la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación y se regula el régimen transitorio de ingreso a que se refiere la disposición transitoria decimoséptima de la citada Ley⁶, para ingresar o acceder a los cuerpos que imparten exclusivamente las enseñanzas artísticas superiores será necesario acreditar la capacidad de investigación propia del máximo nivel educativo, sea o no universitario.

Hay, finalmente, una última razón para la esperanza: la creación de nuevos modelos de centros superiores de enseñanzas artísticas (Ley 17/2003, de 24 de marzo, por la que se regula la organización de las enseñanzas artísticas superiores en Aragón; y Ley 8/2007, de 2 de marzo, de ordenación de Centros Superiores de Enseñanzas Artísticas y de la creación del Instituto Superior de Enseñanzas Artísticas de la Comunitat

(BOE de 29 de septiembre): Art. 5º; Real Decreto 1.496/1999, de 24 de septiembre, por el que se establecen los estudios superiores de Diseño, la prueba de acceso y los aspectos básicos del currículo de dichos estudios (BOE del 6 de octubre): Art. 1º

⁵ Exposición de motivos

Art. 3.5

Capítulo VI. Enseñanzas Artísticas.

Artículo 45. Definiciones.

Artículo 46. Ordenación de las enseñanzas.

Artículo 58. Organización de las enseñanzas artísticas superiores.

Artículo 93. Profesorado de enseñanzas artísticas.

Artículo 106.3 y 114.4.: Centros superiores

Disposición Adicional Octava y Novena. Cuerpos docentes

Disposición Transitoria octava. Formación didáctica.

⁶ . Ingreso

Artículo 17. *Sistema selectivo.*

Artículo 21. *Pruebas de la fase de oposición.*

. Acceso a grupo de clasificación superior

Artículo 36. *Sistema selectivo.*

. Acceso a catedráticos

Artículo 39.- *Sistema selectivo*

. Acceso a cuerpo del mismo grupo y nivel

Artículo 51. *Sistema selectivo.*

. Adquisición de nueva especialidad

Artículo 54. *Adquisición de nuevas especialidades por funcionarios de otros cuerpos.*

. Ingreso conforme a la Disposición Transitoria 17ª de la LOE

Artículo 61. *Prueba de la fase de oposición*

Valenciana. Con el desarrollo de las mismas, y de las que en el futuro les sigan en otras Comunidades Autónomas, estas enseñanzas vivirán al fin en ámbitos dotados de la autonomía de gestión necesaria para garantizar la máxima calidad en toda educación e investigación verdaderamente superiores.

BASES PARA LA INVESTIGACIÓN *DESDE* EL ARTE

Al tener que concluir ya nuestras consideraciones, y en suma, como he explicado inicialmente en algunos trabajos anteriores⁷, recordamos cómo a la positiva situación actual de la ciencia contemporánea, que busca todas las posibles vías para su crecimiento y acepta múltiples metodologías siempre que sean honestas y eficaces, se le ha unido entre nosotros la renacida obligación de investigar en los centros superiores, universitarios y no universitarios, donde se forman los futuros artistas y donde trabajan reputados creadores e intérpretes como docentes. Y que es ahora por ello, sin duda, el momento decisivo para proponer y potenciar una exigente investigación “desde” el arte.

Recapitulando para ello, como una espero que clarificadora propuesta inicial de delimitación, y sirviendo también de cierre para mi tasada intervención, quiero aquí ofrecerles lo que podría ser un modesto y perfeccionable primer decálogo de la investigación creativa y performativa, con ciertas mejoras sobre el presentado por vez primera en el Conservatorio Superior de Danza de Madrid hace unos meses, cuyos nada dogmáticos “mandamientos” podrían formularse así:

1. Como toda ciencia, busca la transparencia en el proceso
2. Y como toda ciencia, necesita asegurar la comunicabilidad de los resultados
3. Es necesariamente (inter)subjetiva, pero de modo riguroso y crítico (nunca arbitraria, vanidosa ni engañosa)
4. Narra la experiencia, le interesa sobre todo el proceso creativo (sin despreñar el resultado)
5. Es esencial poseer un elevado nivel de experiencia y conocimientos de la creación o interpretación (si esa investigación la hace alguien con una pericia y experiencia elemental difícilmente podrá ser una valiosa investigación “desde” el arte)

⁷ Álvaro Zaldívar, “Las enseñanzas musicales y el nuevo Espacio Europeo de Educación Superior: el reto de un marco organizativo adecuado y la necesidad de la investigación creativa y *performativa*”, en *Revista interuniversitaria de formación del profesorado*, Nº 52, 2005 (ejemplar dedicado a La educación musical y sus nuevos retos), pp. 95-122; Álvaro Zaldívar, “El reto de la investigación creativa y *performativa*”, en *Eufonía: Didáctica de la música*, Nº 38, 2006 (Ejemplar dedicado a: Investigar en la educación musical. De la teoría a la práctica), pp. 87-94.

6. Es posible considerarla científica gracias a la crisis de la investigación “clásica” -que exigía una “objetividad” hoy insostenible incluso para las ciencias experimentales- y en gran medida es posible su realización y transmisión más efectivas gracias a las modernas tecnologías (aunque antes no era posible técnicamente “narrar” una creación o interpretación mientras se hacía, sin embargo ahora ello se ofrece, en su versión más superficial y comercial. como un extra de la difusión cinematográfica en DVD)
7. El resultado de esta investigación ha de servir para crear e interpretar mejor, para el propio artista y/o para quienes se comunican sus resultados (la investigación “sobre“ el arte mejora la calidad humana y la cultura del artista así como el conocimiento y contexto del repertorio, pero no suele conllevar mejora en la práctica artística)
8. Habla y transmite con rigor lo que en la idealización del artista romántico era/es lo “inefable” (aunque se pueden considerar interesantes precedentes, quitándoles el almíbar decimonónico, ciertas interesantes propuestas románticas que nos relatan procesos creativos e interpretativos)
9. Ha de delimitar progresivamente sus temas y metodologías (mientras no haya valiosas investigaciones “desde el arte” no habrá manera de convencer a la comunidad científica de lo valioso de estas nuevas perspectivas)
10. No es igual a investigación histórico-artística ni filosófico-estética, ni es musicología o teoría de la literatura, etc. (aunque muchas de las habilidades y saberes de todas esas ciencias les sean directa o indirectamente precisos)

+Gracias por su tan amable atención+