

Muntanyola-Saura, Dafne. El video y la danza: cómo la etnografía audiovisual modifica la mirada sociológica. Dossier "Las razones y las Emociones de las Imágenes" / Dossiê "As razões e as emoções das imagens". *RBSE Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, v. 16, n. 47, p. 57-74, Agosto de 2017, ISSN 1676-8965.

DOSSIÊ

[www.cchla.ufpb.br/rbse/](http://www.cchla.ufpb.br/rbse/)

## El video y la danza: cómo la etnografía audiovisual modifica la mirada sociológica

O vídeo e a dança: como a etnografía audiovisual modifica a perspectiva sociológica

Video and dance: how audiovisual ethnography modifies the sociological view

*Dafne Muntanyola-Saura*

**Resumo:** O vídeo é uma ferramenta que poderia expandir a perspectiva sociológica. Em ambientes complexos e de trabalho aparentemente caótico como os ambientes artísticos, o audiovisual pode ajudar a compreender os padrões de interação e comunicação de criatividade. Como uma ferramenta para a investigação social, complementa e modifica a dinâmica de observação no trabalho de campo. Como parte do método etnográfico, que afeta o processo de análise dos dados empíricos recolhidos. Apresentamos aqui uma reflexão metodológica centrada em uma etnografia audiovisual de um ensaio de dança de uma empresa inglesa de *ballet* neoclássico que teve lugar em Londres, entre 2009 e 2014. Também vamos fazer um ponto em comparação com outros processos de trabalho artístico, como um tiroteio em um estúdio televisão ou na formação de nado sincronizado. Através de uma história natural (Cicourel, 1974) de recolha de dados e análise destas etnografias audiovisuais, mostramos como o vídeo tornou-se uma ferramenta no processo de pesquisa. Além disso, iremos detalhar o papel de ELAN© software de análise visual na análise de narrativas audiovisuais. Dado o caráter intersubjetivo de ambas as atividades, científica e criativa, a etnografia audiovisual de dança aparece como uma atividade flexível e metodologicamente promíscua. Em suma, a perspectiva sociológica em etnografia audiovisual precisa, como toda iniciativa empírica, o manejo da teoria de maneira reflexiva. **Palavras-chave:** etnografia audiovisual, dança, multimodalidade, reflexividade, trabalho de arte processo, Autoridade, Comunicação

**Resumen:** El video es una herramienta susceptible de ampliar la mirada sociológica. En entornos de trabajos complejos y aparentemente caóticos, como los entornos artísticos, lo audiovisual puede ayudar a comprender las pautas de interacción y comunicación de la creatividad. Como herramienta de investigación social, complementa y modifica la dinámica de observación en el trabajo de campo. Como parte del método etnográfico, incide en el proceso de análisis de los datos empíricos recogidos. Presentamos aquí una reflexión metodológica centrada en una etnografía audiovisual de un ensayo de danza de una compañía inglesa de ballet neoclásico que tuvo lugar en Londres entre 2009 y 2014. También haremos una comparación puntual con otros procesos de trabajo artísticos, como un rodaje en un plató televisivo o un entrenamiento de natación sincronizada. A través de una historia natural (Cicourel, 1974) de la recogida de datos y de su análisis de estas etnografías audiovisuales, mostramos cómo el video pasó a ser una herramienta más en el proceso de investigación. Además, detallaremos el rol del software de análisis audiovisual ELAN© en el análisis de la narración audiovisual. Dado el carácter intersubjetivo tanto de la actividad científica como de la creativa, la etnografía audiovisual de la danza aparece como una actividad flexible y metodológicamente promíscua. En definitiva, la mirada sociológica en etnografía audiovisual necesita, como toda iniciativa empírica, el manejo de la teoría de manera reflexiva. **Palabras clave:** etnografía audiovisual, danza, multimodalidad, reflexividad, proceso de trabajo artístico, autoridad, comunicación

**Abstract:** The video is a tool capable of broadening the sociological view. In complex and seemingly chaotic work environments, such as artistic environments, the audiovisual can help understand the patterns of interaction and communication of creativity. As a social research tool, it complements and modifies the observation dynamics in fieldwork. As part of the ethnographic method, it affects the process of analyzing the collected empirical data. We present here a methodological reflection centered on an audiovisual ethnography of a dance essay by an English neoclassical ballet company which took place in London between 2009 and 2014. We will also make a point comparison with other artistic work processes, such as a set shooting Television or synchronized swimming training. Through a natural history (Cicourel, 1974) of the collection of data and their analysis of these audiovisual ethnographies, we show how video became a tool in the research process. In addition, we will detail the role of audiovisual ELAN© in the audiovisual analysis software in the analysis of audiovisual narrative. Given the

intersubjective nature of both scientific and creative activity, the audiovisual ethnography of dance appears as a flexible and methodologically promiscuous activity. In short, the sociological view in audiovisual ethnography needs, like any empirical initiative, the management of the theory in a reflexive way. **Keywords:** audiovisual ethnography, dance, multimodality, reflexivity, artistic work process, authority, communication

## Introducción

Cuando vemos trabajar un equipo de rodaje, ¿cómo se toman las decisiones artísticas? Y en un estudio de danza, ¿quién da instrucciones y quién las recibe? ¿Y cómo se comunican las entrenadoras y nadadoras de un equipo olímpico de natación sincronizada? Planteamos aquí algunas de las preguntas que nos han llevado a investigar de manera etnográfica entornos de trabajo artísticos. Se trata de entornos sociales muy diversos, pero que comparten lo que consideramos que son características sociales que los hacen comparables: un cierto grado de interactividad, una producción de conocimiento distribuida, y una comunicación multimodal. Nuestro planteamiento de investigación general entonces es comprender cuáles son las pautas comunicativas que tienen lugar en equipos de trabajo artísticos, como un rodaje de un telefilme, una compañía de danza o un equipo de natación sincronizada. Y en concreto para este artículo, nos preguntamos hasta qué punto un análisis cualitativo y audiovisual puede arrojar luz sobre las pautas reales de interacción durante el rodaje, el ensayo o el entrenamiento.

Parte de la literatura sociológica descarta el uso del video y de la cámara para la observación por considerar que son herramientas que pueden representar la realidad social de manera simplificada o manipulada. Nuestra premisa de trabajo es que una etnografía audiovisual es una metodología útil y relevante para definir y comprender procesos de trabajo artísticos en su lugar de producción. Creemos que hemos podido comprender fenómenos sociales y cognitivos relevantes en todos los distintos casos de estudio. Para ello presentamos una historia natural (*natural story*, Cicourel, 1974) que consiste en una narrativa con todos los pasos de la investigación empírica, desde la entrada en el campo hasta la visualización de los resultados. Creemos que este nivel de detalle expositivo es necesario para evitar el peligro metodológico de la reificación. Los resultados que presentamos aquí nos llevan además a explicar la direccionalidad de la creatividad dentro de los procesos de trabajo artísticos.

Partimos de un modelo teórico integrado e interdisciplinar, con aportaciones de la sociología, la ciencia cognitiva, la filosofía, las humanidades y la antropología social. Y lo acompañamos con una metodología cualitativa, concretamente una etnografía audiovisual, que analizamos con el programa ELAN<sup>©</sup> y mediante herramientas del Análisis Conversacional (Sacks et al, 1979). Así, el nivel de detalle del análisis empírico lleva a un grado de formalización mayor del habitual en este tipo de análisis. El primer caso trabajado es el rodaje de un telefilme en una productora DiagonalTV de Barcelona, parte del trabajo de tesis entre 2006 y 2008. El caso de estudio de danza forma parte de un proyecto dirigido por David Kirsh, del departamento de ciencia cognitiva de la University of California, San Diego (UCSD), que empezó en 2009 y que todavía está activo, con la compañía Wayne McGregor-Randon Dance de Londres. El caso de natación sincronizada se desarrolló en el marco de una breve investigación en 2013-2014, conjuntamente con el departamento de filosofía de la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), en el Centre d'Alt Rendiment (CAR) de Sant Cugat y el equipo olímpico de natación sincronizada. En todos ellos se realizaron periodos de observación con libreta, grabación de los datos con video, entrevistas a los participantes y un posterior análisis cualitativo con programas (Transana, Elan, Atlas.ti) y metodologías

(Análisis por Redes Sociales, Análisis Conversacional, Teoría fundamentada) diversas. Nuestra perspectiva por lo tanto para este artículo es longitudinal y abarca 10 años de investigación empírica de prácticas artísticas en su contexto de producción.

### **Metodología**

A continuación daremos unos apuntes más detallados sobre el contenido metodológico de los tres estudios de caso que presentamos aquí. Desarrollamos tres etnografías cognitivas de un rodaje televisivo, ensayos de danza y entrenamientos de natación sincronizada. Nuestra unidad mínima de análisis es la interacción social entre los bailarines y el coreógrafo. Desde la sociología creemos que acciones individuales no pueden entenderse plenamente sin tener en cuenta el contexto social de producción. Siguiendo De Jaegher et al. (2010), definimos las sesiones de entrenamiento como un paquete de interacciones sociales. Esto quiere decir que cada coordinación diádica (o triádica) entre profesionales artistas tiene una dinámica propia que podemos (y debemos) analizar.

Estudios recientes de la cognición distribuida y encarnada afirman que la unidad de análisis no puede ser el individuo, sino que debe saltar al sistema intersubjetivo de agentes, herramientas y el contexto físico y social (Gibbs, 2006, Hollan et al., 2000). En sociología, este enfoque holístico y realista no es nuevo: el valor añadido de estos estudios es que explican cómo las razones y las intenciones se construyen localmente, en interacción, evitando la caja negra de la psicología popular y permitiendo una explicación integrada de la acción (Muntanyola-Saura, 2014). En las artes se encuentran los casos de músicos (Noya et al., 2010), bailarines (Muntanyola-Saura, 2012; Bassetti, 2014) y actores (Noice y Noice, 1997).

En concreto para este artículo recopilamos datos mediante observación audiovisual y entrevistas de 4 semanas de ensayo en Londres de la pieza ATOMOS por la empresa neoclásica Wayne McGregor- Random Dance, residentes en el Sadlers Wells Theatre en diciembre de 2014. Como parte del equipo dirigido por David Kirsh, del departamento de Ciencias Cognitivas de la Universidad de California, San Diego (UCSD), filmamos los ensayos con 6 cámaras, tomamos fotografías y realizamos entrevistas estructuradas con los bailarines y el coreógrafo. Pedimos a los agentes que explicaran el contexto material de su acción, en términos de comunicación, coordinación e instrucciones. Las entrevistas contribuyeron a comprender el marco de la interacción desde el punto de vista subjetivo de los participantes en el ensayo. La descripción objetiva del comportamiento se debe complementar con la percepción subjetiva de todos los agentes en el proceso de investigación. La triangulación, a través del uso complementario de la percepción visual, la observación de video digital y las entrevistas, nos permite describir y analizar los patrones comunicativos e interactivos de trabajo a nivel micro. Por esta razón incluimos en el análisis que presentamos aquí tanto la evidencia visual de observación como las citas de las entrevistas.

#### *El proceso de entrada*

Vamos a explicar aquí el proceso de entrada al campo, que en todo proyecto etnográfico es primordial para validar y contextualizar los datos obtenidos. Antes que nada, debemos recordar que se trata de entornos de élite en un sentido amplio. Artistas, deportistas de élite y productores son profesionales con un status parecido o superior al investigador universitario. La investigadora por lo tanto entró en una relación de *studying up*, accediendo a unos entornos sociales iguales o superiores al reconocimiento social de la academia (Aguiar & Schneider, 2012). Se trata de una dinámica poco habitual en los proyectos etnográficos, que a menudo abordan grupos sociales o

contexto marginales, desfavorecidos y que necesitan soluciones sociales a emergencias de dominación, explotación o exclusión.

En el proyecto televisivo la investigadora realizó todo el trabajo de observación y de entrevistas, en un período de tres meses localizado en Barcelona. El trabajo con el equipo de natación entrevistado fue compartido con dos profesores del departamento de filosofía, una catedrática y un titular, y las observaciones y entrevistas se repartieron de forma equitativa. El caso de la etnografía de danza ha sido un poco distinto. El coreógrafo sólo fue entrevistado por el director del proyecto, catedrático de filosofía de UCSD, mientras que el resto de los investigadores y los estudiantes entrevistaron a los bailarines. Se alzó una barrera de estatus invisible pero activa entre estos dos grupos, que realizaba dos etnografías paralelas, la de Wayne-Mcgregor y la de los bailarines. Este diseño particular de investigación es evidente en una exposición que se estrenó en Londres en 2013 en la *Wellcome Foundation* (Figura 1). En la sala dedicada a los videos etnográficos, tanto el coreógrafo como el investigador principal fueron entrevistados, su imagen en pantallas y su voz en off narran mientras los videos de los bailarines fueron proyectado sobre una superficie inferior. El montaje sugiere una clara jerarquía entre un coreógrafo verbal y un bailarín puramente cinético, que se traduce en mostrar las entrevistas de los coreógrafos pero no los bailarines.

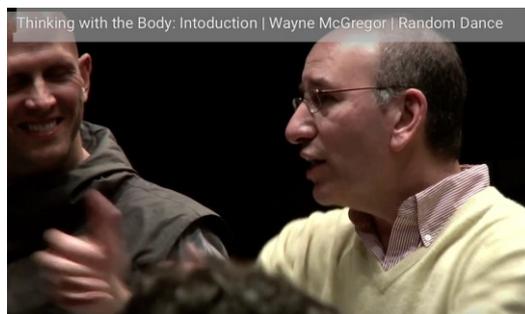


Figura 1 - El coreógrafo Wayne McGregor y el filósofo David Kirsh en conversación, video de *Thinking with The Body*, exposición de la Wellcome Foundation. Londres, 2013

Los resultados parecen seguir la brecha de género y de estatus que permea el conocimiento y el discurso social. Es importante remarcar que no existió ninguna mala intención individual por parte de los participantes: la relación entre los miembros del proyecto fue excelente en todo momento tanto creativamente como personalmente, pero las relaciones de poder patriarcal no son tanto el producto de emociones relacionales, como de la imposición estructural de un sistema perversivo. Tanto el coreógrafo como el investigador son hombres, mientras que los bailarines y el resto del equipo de investigación son mixtos. En un ensayo de danza, el coreógrafo, como explicaremos más abajo, marca y gesticula, pero sobre todo habla y comunica cualidades, intenciones y detalles. Tiene el monopolio del discurso: no se quiere que los bailarines hablen, discutan las decisiones verbalmente o pregunten sobre el significado de sus movimientos (Muntanyola-Saura, 2009). Como Ferrand et al. (1999) señalan al describir la vida académica de las *normaliennes* en la prestigiosa École Normale Supérieure, los estudiantes asocian la verbalización con la masculinidad y la racionalidad. Los estudiantes de ambos géneros reproducen en su discurso el estereotipo de que los chicos son mejores hablando y comunicando nuevas ideas, mientras que las chicas escuchan y cuidan.

#### *Recopilación de datos*

El modelo de ciencia positivista que se alinea con el conductismo estricto afirma que sólo podemos trabajar con lo que está ahí fuera, es decir, lo que percibimos con

nuestros sentidos: acciones, palabras, gestos, movimientos, etc. La ciencia hermenéutica se opone a ello y responde la subjetividad y los significados son importantes. Ambas posturas pueden considerar el uso de herramientas visuales como demasiado intrusivas, al poder perturbar la normalidad de los ensayos o entrenamientos. También el uso de software analítico como ELAN o *Atlas.ti* puede ser acusado de restringir la imaginación sociológica. Nuestra postura es que la observación científica, en la que incluimos la observación etnográfica, es siempre mediada y nunca directa (Muntanyola-Saura, 2012). Por lo que la investigación debe especificar el rol de las cámaras presentes en el estudio, la piscina o el set. En los tres casos de estudio las cámaras ya estaban presentes antes de la investigación, así que el efecto intrusivo fue mínimo. Bailarin@s, técnicos, deportistas están acostumbrados a filmar sus actuaciones y a ser filmad@s constantemente durante los ensayos, entrenamientos y rodajes. Las nadadoras olímpicas se ven en la pantalla, ya que la cámara es parte del proceso de trabajo sobre una base diaria. Los atletas tienen cámaras submarinas y por encima del agua, y el entrenador utiliza la función de reproducción y rebobinado para mostrar inmediatamente a los nadadores lo que ha fallado y para instruir y corregir la coreografía.

Sin embargo, las diferencias en los contextos de observación modelaron el impacto o más bien los efectos de los instrumentos audiovisuales utilizados en la observación y en las entrevistas. El estudio de danza es un ambiente profesional con acceso restringido, con un alto número de interacciones intensas y simultáneas entre el coreógrafo y los bailarines, en un espacio limitado. En cambio, el ambiente del rodaje, al ser más caótico, con más participantes y procesos paralelos (el sonido no tiene nada que ver con la luz, por ejemplo, o con dirección) daba más espacio a la investigadora y dio pie a menos observación participativa. El caso de natación sincronizada fue un punto medio: por un lado, la negociación de acceso fue mucho más compleja dado el secretismo de las coreografías olímpicas; por otro lado, una vez dentro, los participantes fueron mucho más indiferentes que los otros dos casos a la presencia del equipo de investigación y sus cámaras, ya que la prioridad máxima era la preparación para los Juegos inminentes de Beijing.

Hablando de prioridad, el objetivo del investigador durante una etnografía audiovisual es mantenerse enfocado. Como sostiene Pylyshyn (2003), los científicos sociales caen fácilmente en la falacia escolástica de tomar un evento-tipo (el paso o performance deportiva ideal y normativa) como un evento-observado (el ensayo real o el entrenamiento observado). La reificación define nuestra tendencia a sobreestimar nuestra capacidad de abstraer información. El uso del video para filmar las prácticas artísticas puede crear la ilusión de que toda la información que necesitamos "ya está ahí", en su entorno profesional. Pero debemos tener presente que la perspectiva de los participantes entrevistados son siempre parciales y fragmentadas, y que es necesario saber dónde colocar la cámara para abarcar los patrones de comunicación pertinentes para comprender un ensayo de danza, un rodaje o un entrenamiento.

El primer paso para discutir la metodología audiovisual es dar cuenta de la construcción reflexiva del objeto. Para poder definir este objeto de observación y no caer en la reificación, por la dictadura de los datos o la especulación teórica, es necesario construir un modelo teórico previo. Así que un trabajo sistemático de material audiovisual requiere no perderse en la gran cantidad de información heterogénea que ofrece el video o la práctica filmada. Por lo tanto, es necesario una codificación previa, primero en Excel y ELAN<sup>©</sup> en nuestro caso, para focalizar las observaciones y entrevistas. Los códigos se construyeron teóricamente a través de lecturas, discusiones y conversaciones informales con los participantes en el proceso. El diseño de la codificación fue posible porque un modelo teórico guió el proceso de análisis. Seguir un

modelo abductivo de investigación, como la teoría fundamentada (Corbin y Strauss, 1990) no significa renunciar a la construcción del objeto. Un acoplamiento estrecho entre cierto punto de vista teórico y una forma de empiria es una necesidad reflexiva. El sociólogo no puede limitarse a escuchar desde el interior, bailarines, coreógrafos, técnicos y otros participantes, tomando su discurso como la verdad sobre lo que está sucediendo en las cocinas de las coreografías. De hecho, todo el discurso se produce en algún lugar: ningún discurso es neutral. Las palabras están necesariamente moldeadas por sus condiciones materiales, físicas y estructurales, así como simbólicas, constituyendo la posición social de los entrevistados.

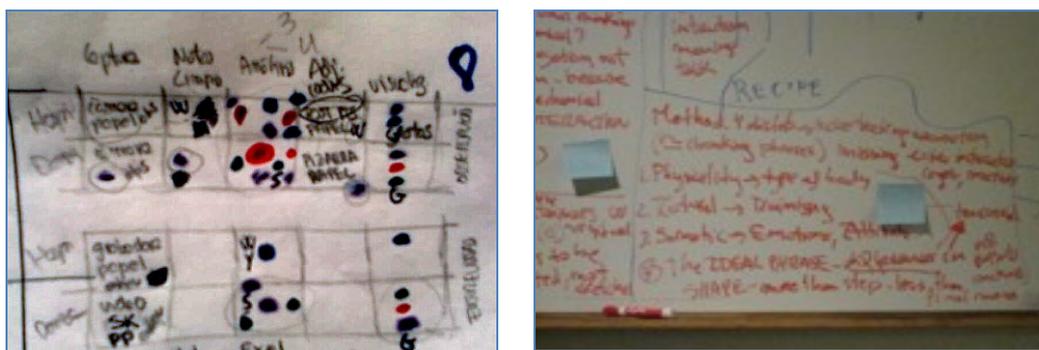


Figura 2 - Esbozos y garabatos de la pizarra para hacer la investigación en el laboratorio.

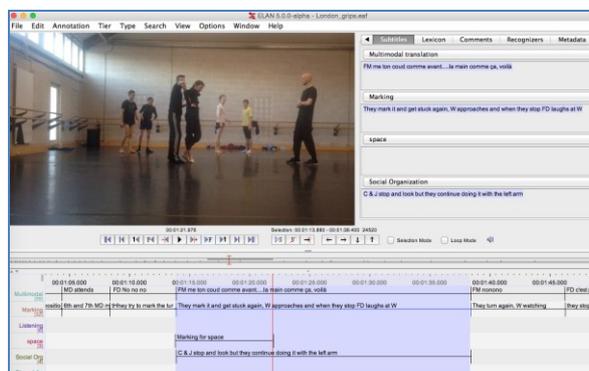
El objeto de estudio de las tres etnografías comparadas es la definición del proceso de trabajo artístico. Se trata de un proceso pragmático que creemos que puede ser comprendido a partir de la etnografía visual, integrada por las técnicas de la observación y la entrevista. La explicación del proceso de producción creativa en el rodaje, el estudio y en la piscina nos da suficiente evidencia empírica para explicar los mecanismos a través de los cuales no sólo los bailarines, sino también los músicos, deportistas y profesionales del sector audiovisual trabajan. En la ciencia, como en la figura, utilizamos esquemas, modelos y soportes de múltiples materiales, como pizarras, post-its, etiquetado de color y múltiples tipos de marcadores como sharpies como herramientas para crear nuevas asociaciones, organizar nuestra capacidad de memoria y localizar interesantes contrastes o diferencias relevantes (Figura 2). Incluimos por lo tanto múltiples fuentes de recopilación de datos: observación analógica, filmación, tipos de entrevistas de más experimentales a menos estructuradas (Muntanyola y Kirsh, 2010). Las entrevistas también se realizaron a través de Skype (ver Muntanyola-Saura y Romero-Balsas, 2013) para una explicación de la especificidad de las entrevistas por teléfono). Para obtener grabaciones tanto de los entrevistados como del entrevistador, utilizamos *Silverback*, un software que captura en alta resolución todo lo que ocurre en la pantalla. Así, durante la pausa entre los períodos de observación, cuando la compañía de danza estaba de gira por ejemplo, podíamos entrevistarlos en sus habitaciones de hotel, y obtener los gestos y movimientos que acompañan su discurso verbal.

### *El análisis de los datos*

La existencia de códigos nos permitió, en los tres casos, obtener notas de campo más organizadas. Los tomadores de notas siguieron una plantilla de cuatro columnas, con tiempo, descripción, interpretación de eventos y códigos. Al forzar la separación de una descripción más descriptiva, inicialmente superficial, de una interpretación más profunda de las mismas acciones, obtuvimos un relato reflexivo del ensayo y el entrenamiento. El sociólogo debe actuar reflexivamente para evitar la reificación

empírica y ir más allá de la mera descripción. Lo que sucede desde el comienzo de la filmación hasta el desempeño final puede llamarse observación retrospectiva y proporciona la materia prima para la investigación (Cicourel, 1982). La objetividad sociológica viene de la percepción selectiva por un etnógrafo sistemático, "entrenado" sociológicamente.

El sentido de una situación como un proceso de negociación debe ser preservado (Banks, 2005). El observador debe detectar, explicar e incluir un proceso constante de negociación entre expertos, no expertos, y ella. Para evitar perderse en los datos, se necesita un esquema de codificación fuerte. Este esquema de codificación se traduce en el tipo de notas de campo tomadas en el campo y en los fenómenos que se seleccionan como objetos de estudio. El video nos da una abrumadora cantidad de datos que provienen de la riqueza social y la simultaneidad de las acciones observadas en este tipo de contextos profesionales. La reificación en la sociología visual a menudo viene por exceso y no por falta de información. La cuestión de qué debe observarse y qué no, configura el uso de los medios digitales. La triangulación, mediante el uso complementario de la percepción visual, la observación de video digital y las entrevistas, podría ser la estrategia más eficaz para capturar patrones de comunicación interactivos.



<b>talk</b>	Speech is in bold ( <i>Italica</i> for translation from French)
[ ]	Overlapping talk
=	Latching
WHAT	Sonification
( )	String of talk for which no audio could be achieved
()	Described phenomena
<u>Marking</u>	Description of marking
FD	Participant is identified when she is not the current speaker
Multimodal details have been transcribed to the following conventions.	

Figura 3 - Transcripciones Jeffersonianas de Análisis Conversacional y imagen del programa ELAN de análisis cualitativo

Tomamos un enfoque basado en la teoría para refinar iterativamente categorías de codificación basadas en observaciones adicionales y comentarios de los participantes. Aplicamos el software analítico ELAN para microinteracciones a pequeña escala (Instituto Max Plank de Sociolingüística) como herramienta analítica para la multimodalidad (Figura 3). Se aplicaron ciclos sucesivos de codificación inductiva para identificar el conjunto más relevante de señales y criterios utilizados para la clasificación de eventos. Seguimos las convenciones de Jefferson como se aplica en el Análisis de Conversación (Sacks et al, 1978) incluido en la figura 3 junto con una captura de pantalla de ELAN<sup>©</sup>.

Dos falacias que derivan del mal encaje entre teoría y métodos deben desmoronarse: la asociación de la objetividad con la medición y la estadística y el vínculo de la subjetividad con el significado y el discurso. Tanto las encuestas como las entrevistas trabajan con los mismos datos sociales: las palabras. Por lo tanto, siguiendo esta perspectiva teórica integrada, los investigadores deberían decidir sobre el método

más adecuado para captar lo que saldrá de esta combinación de palabras. Sin esta base teórica, previamente construida a partir de lecturas, observaciones de campo y conversaciones con otros profesionales, científicos u otros, el etnógrafo puede convertirse en portavoz de un grupo social, legitimando un estado político, ideológico o cultural de las cosas. La actividad científica es necesariamente crítica y escéptica hasta el punto de dudar de lo que se lee, ve y oye, para crear una nueva síntesis de la información recopilada. Para posibilitar esta síntesis, que Bourdieu y Wacquant (1992) llamaron la construcción del objeto, la pierna teórica debe ser combinada con lo metodológico y lo empírico.

El trabajo de Aaron Cicourel (1974), basado en entrevistas estructuradas y observación empírica estricta de ambientes profesionales reales es un ejemplo de una investigación naturalista que se basa enteramente en métodos cualitativos. Así, el análisis del discurso y similares, aunque de naturaleza cualitativa, todavía pueden buscar secuencias o patrones que son formales y contable. Nuestra posición teórica escapa a otras posiciones académicas como la fenomenología cuyo subjetivismo se ve constreñido por la relación entre la investigadora y su escenario de observación.

*Análisis : El cuerpo individual como técnica, la técnica como cuerpo social*

Siguiendo a Myers (2008), el cuerpo se convierte en otra herramienta para pensar y hacer en el laboratorio. En los entornos observados tan centrales son las tecnologías, como la cámara en el caso de la televisión, o las pantallas de reproducción de pasos en el caso de la natación sincronizada o la danza, como el cuerpo. Es verdad que los cuerpos son herramientas creativas: los bailarines o las nadadoras desarrollan sus propios modelos y estrategias para crear un paso nuevo o encadenar una frase. Esta dinámica del proceso de trabajo artístico se reproduce también en la realización de proyectos arquitectónicos, al componer una pieza musical o al realizar una obra de arte visual.

De hecho, como Mauss (1934, p. 342) define en su clásico texto "Les techniques du corps" *El cuerpo es el primer instrumento del hombre y el más natural, o más concretamente, sin hablar de instrumentos diremos que el objeto y medio técnico más normal del hombre es su cuerpo*. Los gestos, movimientos, desplazamientos y posturas corporales pasan a ser manifestaciones de humanidad en el sentido más antropológico. El cuerpo es un elemento tecnológico en el doble sentido que le da Mauss: es eficaz y tradicional. Esta doble dimensión de la técnica es lo que hace Mauss especialmente relevante al vincular funciones básicas del cuerpo como caminar o nadar con el proceso de socialización primaria. Nadamos como nos enseñaron en la piscina o en la playa de vacaciones con los padres o maestros. Y lo seguimos haciendo de adultos porque se trata de un proceso de imitación prestigiosa, en la que asimilamos la autoridad de nuestros agentes de socialización, y porque de hecho, la técnica que aprendimos para poner un pie delante del otro o para hacer crawl funciona. No nos caemos ni nos ahogamos- en condiciones normales. El mismo proceso de asimilación de la técnica corporal se reproduce, mediante una socialización secundaria, en los entornos artísticos que hemos observado. La danza, por ejemplo, es una forma de moverse aprendida en el tiempo, que se inscribe en una tradición, un habitus en danza (Muntanyola-Saura, 2017). Y además, es una técnica que busca la funcionalidad, moverse más rápido, de forma más elegante, reduciendo esfuerzos, a partir de movimientos nuevos y eficientes.

Por lo tanto, el rol del cuerpo no es sólo fenomenológico, en el sentido de ser parte de un proceso localizado de comunicación o de interacción. Sino que, en palabras del sociólogo cognitivo Aaron Cicourel (2002, p.15), *las inferencias y/o juicios que nos formamos progresivamente sobre las interacciones se transforman en narrativas*

*estructurales*. Así, tanto en Cicourel (2007) como en Muntanyola-Saura (2010) se reivindica la necesidad de integrar niveles de análisis. En los casos presentados aquí, no podemos desligar el análisis de los movimientos corporales del marco sociológico que explica la necesaria definición social de toda práctica cognitiva. Esta integración entre lo micro y lo macro es lo que precisamente Mauss consigue con su análisis total del cuerpo: instrumento tradicional (macro) y eficaz (micro).

Lo visual nos puede ayudar a captar el lugar de producción de las técnicas del cuerpo en entornos artísticos. En danza las habilidades precomunicativas como la atención espacial se consideran parte de la habilidad de escuchar al Otro (Muntanyola-Saura, 2015). La escucha no sólo se refiere a las interacciones verbales, sino que se parece más a la proxémica de Hall. La comunicación entonces pasa otros niveles más fenomenológicos, vinculados a la acción y a la percepción. Estos niveles comunicativos se basan en pautas interactivas, que desde la sociología podemos descubrir. Así, en un ensayo de danza el grado de conocimiento experto se vincula a elementos de coordinación y de performance que no se hacen explícitos ni se verbalizan necesariamente. Y como vivimos en una era del ocularcentrismo lo visual domina nuestra percepción y nuestra sensibilidad. Si nos dan a escoger entre perder la vista o cualquiera de los otros sentidos, probablemente escogeremos lo segundo. Por lo tanto, podemos considerar la etnografía audiovisual como otra manifestación del predominio de la visual. La imagen impresiona y convence, por lo que dar evidencias empíricas en forma de foto o video ayuda a justificar un determinado análisis. Pero además, la cámara posee por un lado una virtud totalizadora, y por otro lado una facilidad por captar el detalle. El vídeo permite volver a ver lo grabado, por lo que se incrementa la atención a detalles y a las acciones más inesperadas o socialmente superfluas del proceso (Valsiner y Van de Meer, 1995, In: Muntanyola-Saura, 2010). La cámara nos da información detallada sobre gestos, miradas y palabras que serían invisibles al investigador más experto. En la observación audiovisual, por lo tanto, nos centramos en las acciones, organizaciones espacio-temporales y arreglos posturales (Goffman, 1974) que se dan en la práctica artística.

No obstante, la forma profesional de moverse, como la de mirar en el caso de los arqueólogos u otros científicos (Goffman, 1994; Garfinkel, 1967) forma parte de una determinada trayectoria profesional. Un experto bailarín debe ser capaz no sólo de producir sino también de comunicar una determinada forma de moverse, de recordar los pasos, de crear pasos nuevos que no son parte de la cotidianidad. Así, el estudio, el plató o la piscina son entornos (settings) culturales y sociales. La fuente de este trabajo creativo en danza se encuentra en las pautas de distribución comunicativa e interactiva, pero también existen relaciones de autoridad que estructuran las relaciones. La comunicación y la coordinación no son solamente productos arbitrarios de la acción situada (Kirsh, 2007), elementos funcionales de sistemas culturales, u organizaciones sociales (Nöe, 2015). Los miembros de la compañía de danza comparten una serie de tipificaciones sociales (Schütz, 1967, p. 185) que son estructurales e intersubjetivas. Por ejemplo, el dueto romántico (Muntanyola-Saura, 2009) es una constante en las piezas de danza, y condiciona las expectativas del público (y también de los mismos artistas) en el momento de la representación. Al ver bailar una pareja, proyectamos nuestro mito del amor romántico y establecemos una relación entre sus integrantes. Como veremos en los análisis visuales que proponemos aquí, la mirada misma, la dirección, duración y colocación del ángulo de la cabeza al mirar (o no) al Otro son parte de esta carga de significación compartida. La tipificación del amor romántico se conjuga con el ocularcentrismo en el momento de asistir a una representación artística en la que se cruzan cuerpos.

Nuestro objetivo aquí es delimitar las modalidades en uso en los diversos entornos de trabajo artístico observado. Hemos dicho más arriba que las prácticas artísticas vienen definidas por principios de autoridad y de legitimidad. Para que las instrucciones, comentarios y correcciones del coreógrafo sean comprendidas y aceptadas como prácticas artísticas legítimas, es necesario un cierto grado de carisma (Bassetti y Bottazzi, 2015). Entendemos aquí el carisma como fuente de autoridad en el sentido weberiano, alternativa al peso de la tradición o de lo racional-legal. No obstante, en el mundo artístico el carisma parece ser el producto de la confianza entre los participantes de la acción. Por ejemplo, Khodyakov (2014) en su estudio de los conductores de orquesta describe cómo éstos, al circular constantemente, necesitan negociar rápidamente y ganarse la confianza de los músicos. El componente carismático aparece como producto del principio de información incremental (Khodyakov, 2014). Es decir, los músicos piden de su conductor que sea concreto, específico en sus instrucciones, que no sea demasiado general y que explique sus decisiones artísticas con un vocabulario ajustado y comprensible.

Tanto en el estudio de danza como en la piscina olímpica esta voluntad de concreción se vincula con la habilidad de traducción multimodal. Es decir, en una sociedad ocularcéntrica donde el coreógrafo o la entrenadora necesita explicar el movimiento que quiere reproducir y que tiene en la cabeza (o que percibe en su entorno), la expectativa de los bailarines es poder recibir la traducción de la imagen visual a lo verbal, gestual, sonidos o marcajes. El marcaje es una estrategia cognitiva de carácter informal, que no aparece en ningún manual o programa pedagógico, pero que comparten a la práctica tanto músicos como bailarines o deportistas. Se trata de una forma de aprender moviendo el cuerpo de manera parcial, resumida, evitando mover todo el cuerpo y así evitando cansarse demasiado. Sin embargo, más allá de esta dimensión puramente física, el marking es una estrategia de aprendizaje en sí misma que permite al bailarín o músico seleccionar los aspectos más relevantes del movimiento, como peso, velocidad, dirección o dinámica. Para una explicación detallada ver Muntanyola y Kirsh (2010).

<b>Modalidad</b>	<b>Duración (seg)</b>	<b>Bailar %</b>	<b>Coreo %</b>
Verbal	199,3	52,3	38,8
Movimiento	148,1	40,1	0
Marcaje	171,7	46,5	31,8
Espacio	26,3	7,1	44,9
<b>Duración</b>	<b>369,3</b>	<b>100</b>	<b>31,3</b>

Figura 4 - Modalidades comunicativas utilizadas por los bailarines y el coreógrafo

En la figura 4 vemos la distribución por modalidad de las pautas del intercambio de instrucciones entre bailarines y coreógrafo durante el ensayo de la pieza *Atomos*, en el teatro Sadlers Wells, en Londres el 2014. Las modalidades suman más de 100% porque se solapan y se pueden dar a la vez, por esta razón hablamos de la naturaleza multimodal de las prácticas artísticas y científicas (Alac, 2005, Muntanyola-Saura, 2014a). Y si la columna de bailar es 100% y la de coreografía un 31%, es porque los bailarines se mueven sin parar en ningún momento, mientras que el coreógrafo pasa largos momentos (cerca de un 70% del tiempo) en una actitud de contemplación, de espectador en términos de Todes (2001). En estos intervalos de tiempo, durante los cuales los bailarines se mueven y el coreógrafo mira, se podrían comprender también desde la perspectiva de la centralidad de la percepción en las prácticas artísticas. Según Simmel (1971 [1908]) la dirección de la mirada y la posición del cuerpo son dos

elementos que configuran toda relación social. El coreógrafo mira y selecciona el material que le parece adecuado para configurar las fases finales de la pieza de danza. Lo que es interesante y vemos en la grabación del ensayo es que su actitud no es la de un participante, sino más bien la de un investigador. El coreógrafo representa visualmente cómo quiere que sea su coreografía, proyecta su forma de organizar la danza y la comunica a sus participantes, *l@s bailarín@s*. En esta línea, Nøe (2015) define la coreografía como una práctica artística, no una actividad, que es un método de investigación en sí misma. Para el filósofo danés, el objetivo de la práctica artística (y de la mirada del coreógrafo) es descubrir, iluminar la manera en la que nos organizamos socialmente.

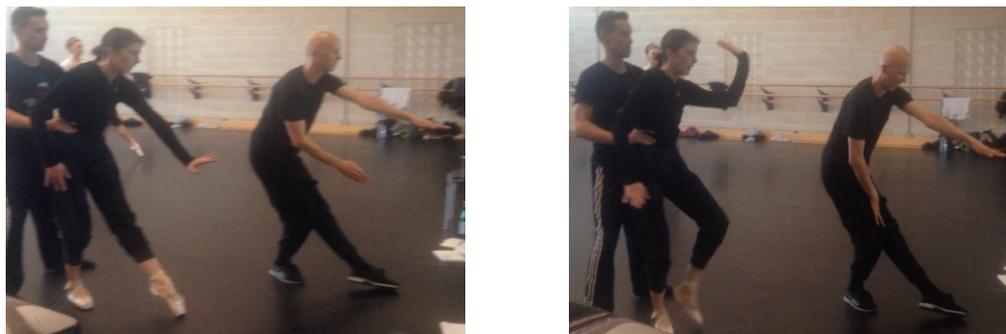


Figura 5. Marcaje del coreógrafo con el brazo, Atomos, Sadlers Wells, London, 2014

El espacio físico puede jugar un papel en esta dinámica relacional y artística: la posición del cuerpo en el espacio, los desplazamientos, son factores que contribuyen a precisar las instrucciones de uno y la performance del otro. Vemos en efecto que las referencias espaciales corresponden a prácticamente un 45% del tiempo que el coreógrafo dedica a interactuar con sus bailarín@s. Iés que la coreografía consiste en la investigación de cómo nos organizamos en el espacio. McGregor, el coreógrafo de este proyecto, alababa en sus entrevistas la habilidad experta de los miembros de la compañía para "ver" a 360% y afinar su sentido de la procepción (de saber donde se encuentra tu cuerpo en todo momento, cuál es su orientación, qué lugar ocupan tus miembros. Y contrastaba esta forma de moverse experta con la de la gente normal, que cuando entra en el metro londinense se coloca en el vagón sin tener en cuenta la cantidad de espacio vacío que se encuentra a sus espaldas, esclavos de su visión frontal.

No obstante, el ocularcentrismo también está presente en este análisis multimodal. La segunda modalidad comunicativa, después de la gestión del espacio, para el coreógrafo es el habla, con un 39% del tiempo de instrucción, seguido muy de cerca por el marcaje, con un 32%. En interesante detectar cómo los procesos de traducción, que llevan a la concreción y a la información incremental sigue esta dirección: espacio-habla-marcaje. La cadena de modalidades indica el desarrollo de un proceso artístico de trabajo que empieza siendo visual, para pasar por una fase verbal y luego volver a lo visual, con un cuerpo que se mueve por aspectos. En la figura 5 vemos el ejemplo de una situación delicada: la música está alta y los bailarines del dueto son franceses, de la Opera de Paris, y no entienden muy bien el inglés. Así que McGregor adopta una estrategia de aprendizaje que aparece en momentos en los que necesita incrementar la información y el nivel de detalle: toma el lugar de los bailarines, se alinea con ellos y marca los pasos que quiere transmitir incorporando los movimientos a su cuerpo (*embodying the movements*).

La tríada de bailarines y coreógrafo que vemos en la fotografía es un ejemplo de atención compartida (*joint attention*, Clarke, 2004). Primero vemos como gesticula, toca su pierna derecha primero, señala con el dedo de la mano derecha después, clarificando así las instrucciones verbales que está dando a la bailarina sobre los pasos a

realizar con las piernas. En la segunda fotografía, el brazo izquierdo del coreógrafo está extendido, en la misma orientación y ángulo que la pierna izquierda de la bailarina. Así que, y aquí llegamos a un elemento del entorno social que captamos gracias al análisis minucioso de la imagen de video sobre el ensayo, el brazo del coreógrafo representa algunos aspectos del movimiento de pierna de la bailarina, concretamente la extensión, el ángulo y la calidad de tensión. Se trata de un ejemplo de marcaje que es habitual en la dinámica de ensayo. McGregor está trabajando con los recursos que tiene a mano. Como (ya) no es un bailarín, nunca realiza el movimiento completo (mientras que los bailarines se pasan aproximadamente un 82% de su tiempo bailando, la mitad marcando, y la otra mitad haciendo los pasos completos (full out). Pero utiliza el marcaje y vocabulario hablado que se refiere a la gestión del espacio, como energía, movimiento, mirada, acciones y textura, todos ellos vocablos recogidos en las notas de campo.

Junto con la atención compartida, otro ejemplo de interacción social es la existencia de las habladurías artísticas (*artistic gossip*), una versión del *technical gossip* de Knorr-Cetina (1999). La socióloga de la ciencia en sus etnografías de laboratorios de disciplinas diversas (matemática, física, biología) describe las diferencias entre procesos de trabajo paralelos, que se dan en entornos distintos, como son el despacho con el sofá del matemático, la gran centro de investigación en el caso de la física, y el laboratorio clásico en el caso de la biología. Y además de las diferencias en la gestión del espacio y de los artefactos tecnológicos que allí se encuentran, Knorr-Cetina muestra en detalle como las pautas de coordinación profesional y formal, como por ejemplo las rutinas de limpieza o el reparto de coautoría en los artículos, se corresponde con alto niveles de comunicación informal, como chistes, comentarios sobre la vida personal de los trabajadores o conversaciones paralelas al proceso de trabajo sobre errores o averías técnicas. Este tipo de conversación mezcla elementos técnicos y detalles subjetivos, en una mezcla de calle (shop talk) que a menudo incluye consultas a los más expertos sobre tomas de decisión importantes (Knorr-Cetina, 1999, p. 129).

En Muntanyola y Lozares (2006) un Análisis por Redes Sociales de las interacciones y comunicaciones existentes durante el rodaje de un telefilm muestra cómo el café y los cigarrillos son centrales en la red de interacción. Allí donde se come y se fuma se descansa y se habla, por lo que las decisiones más centrales del proceso (qué toma vamos a hacer, la repetimos, cambiamos el vestuario, cambiamos de localización, dejamos el texto tal como está o modificamos esta frase que no se entiende) se dan precisamente en estos entresijos informales de la habladuría artística. La colaboración científica y artística, en definitiva, se da alrededor de objetos como la máquina de café, y las fronteras personales y profesionales se desdibujan. El concepto clave aquí es confianza: como decíamos más arriba, la confianza se negocia mediante el flujo informativo que produce la traducción multimodal; y se estabiliza mediante las habladurías artísticas.

### **Discusión: La paradoja de la autoridad artística**

La comunicación multimodal y las habladurías técnicas son dos requisitos para la construcción de confianza, que estamos considerando como crucial para la legitimidad de las prácticas artísticas. La etnografía visual que presentamos contribuye a capturar estos lazos de confianza al permitir comprender procesos de trabajo artísticos en su lugar de producción. A lo largo de estos 10 años de análisis etnográfico y audiovisual abordamos la autoridad artística como una construcción social que configura las decisiones los profesionales entrevistados y observados. Otro elemento cognitivo que se superpone a los otros y que contribuye a mantener cierto grado de

interactividad en el proceso de trabajo artístico es la dualidad de la representación. Parece una contradicción, pero la dualidad de la autoridad artística es un requisito para la colaboración. La primera vez que hablamos de esta paradoja artística, estábamos estudiando el rodaje de la película de televisión (Muntanyola y Lozares, 2006, Muntanyola-Saura, 2014b). Seguimos la perspectiva relacional de Carlos Lozares (2007), pionero en el Análisis por Redes Sociales (ARS), fundador de la revista *REDES. Revista hispana de Análisis de Redes Sociales*, y el introductor de la sociología cognitiva en España de la mano de su colega Aaron Cicourel de la University of California, San Diego (UCSD). Adaptamos su término capital cognitivo para explorar los recursos cognitivos de naturaleza dual de todo proceso de trabajo artístico.

En el set de televisión, emergieron dos tipos de discursos con estructuras narrativas diferenciadas: por un lado, se intercambian órdenes, afirmaciones y comentarios basados en convenciones lingüísticas, significados simbólicos de nuestro sistema de habla, con un sentido literal y contextual. Pero por otro lado, encontramos una serie de frases que parecen ir vinculadas a la imaginación más simbólica, y a la vez a la percepción. Otra vez aparece la actitud contemplativa de Todes (2001) que introducíamos antes, y el dominio de la mirada. La imaginación del autor parece filtrarse por la percepción, y las experiencias visuales pasan a ser la referencia primera de los significados naturales del lenguaje artístico en estos entornos profesionales (Grice, 1957). Por ejemplo, nos encontramos con frases del realizador (el director en cine) como " Lo que quiero ver es una silla cruzando la calle" "Con esta entrada tengo suficiente, es perfecto" o "Veo que...ella tiene que esperarse, no puedo hacer nada con eso. Veo el coche, y esto no funciona". He escogido estos ejemplos entre tantos otros porque muestran la dualidad de los comentarios en términos de representación, en correspondencia con el rol de los profesionales. Los directores se refieren a acciones de ficción: obviamente, un mueble no puede cruzar una calle, y está hablando de entradas y salidas de plano de actrices que conducen coches maqueados. Los miembros del rodaje naturalmente saben de lo que se está hablando porque comparten esta realidad de ficción, y por lo tanto, contribuyen a modificar y manipular los sets de atrezzo, el material de decoración y la escenografía, además de interactuar con el equipo de interpretación. En el caso del director de realización y también del director de fotografía, estos comentarios son órdenes que toman la forma de pensamientos en voz alta. Un poco en la línea de la traducción multimodal que veíamos en danza, se trata de visualizaciones que se hacen explícitas, visualizaciones sobre el movimiento de personas y objetos, de personajes narrativos y de acciones en un espacio físico.

Vemos que nos encontramos con una práctica artística muy cercana a la coreográfica definida por Nöe (2015). El realizador también está investigando sobre un espacio cinematográfico de ficción que se superpone al físico. Y es que gran parte de la habilidad del *savoir faire* cinematográfico es poder concretizar y hacer visible, en términos de localización, de acción y de personajes, una narrativa de ficción que empieza en la cabeza en forma de representaciones simbólicas. De alguna forma, esta categoría de comentarios traducen una imaginación perceptiva, fuertemente visual, que precisamente modifica el espacio físico al servicio de un espacio imaginado. Los coches y las personas se mueven, los elementos externos como la luz se modifican, y el espacio de la calle se manipula. Los artistas responsables del producto final, que son los considerados autores de la obra, basan por lo tanto su autoridad artística en estos juicios de la imaginación con un fuerte contenido cognitivo perceptivo y estético.

Lo interesante es que esta actitud estética se extiende a todos los miembros del rodaje, incluso los más alejados en término de responsabilidad profesional. Así nos encontramos también comentarios de habladuría artística del personal técnico como

"Tienes que cambiar la antena, tío, parece muy gay, tío" o "Pásame una tela negra para cubrir el reflejo este de la ventana del coche, se ve muy feo". Los atributos estéticos (estereotipados y más menos metafóricos en el primer caso, como adjetivo claro en el segundo) también forman parte del vocabulario de los técnicos. Pero en este caso, el referente inmediato del mundo natural, en términos de Grice (1957), cambia: ya no estamos hablando de acciones de ficción, sino de la apariencia, la imagen de objetos, más o menos técnicos (la antena) o cotidianos (la ventana del coche). No obstante, también es relevante el hecho de que la estructura de estas frases no es tampoco técnica, sino que siguen a la informalidad de la habladería técnica que define Knorr-Cetina (1999).

En definitiva, la existencia de las habladerías artísticas como elementos comunicativos centrales en el proceso de trabajo artístico ilustran las dinámicas cognitivas que confieren autoridad al director, al coreógrafo y a la entrenadora. Aunque la autoridad está conferida por su posición en el campo, ésta debe ser aceptada en el entorno de trabajo cotidiano del estudio. Las correcciones y ajustes en el estudio y en la piscina no son meros epifenómenos de la creatividad individual del bailarín o la nadadora, sino que son parte de una actividad interactiva que se construye alrededor de una autoridad compartida.

No obstante, en el momento de pedir a los profesionales una reflexión sobre lo que uno quiere expresar en el estudio o en el rodaje, nos encontramos con una clara paradoja. Los autores del proceso (directores, coreógrafos) describen su toma de decisión como un proceso de trabajo inmediato, irreflexivo, emotivo, sensorial. El autor sería casi un mecanismo de percepción dentro de un entorno físico, ecológico, ante el cual reacciona. Así, ya vimos como la tecnología de los cuerpos y de los objetos es central en las prácticas artísticas, científicas y en la vida cotidiana. Y de alguna forma, estos artistas se inscriben en la dimensión técnico-funcional del proceso. Pero cuando analizamos las pautas de comunicación verbal durante el rodaje, el ensayo, o el entrenamiento, las cosas cambian. Las prácticas sociales de distinción constituyen el motor de la autoridad artística: los autores toman decisiones de ficción, mientras que el resto se refiere al mundo de lo real. En danza, las bailarinas invierten sus cuerpos en la coreografía, mientras que el coreógrafo invierte, simbólicamente y también económicamente en el momento de contratar nuevos miembros de la compañía, en sus cuerpos. En Muntanyola y Belli (2014), por ejemplo, un coreógrafo afirma al describir su proceso que "Tiene algo que ver con la tensión, la articulación, el músculo, el tipo de, la materia del cuerpo que estoy utilizando, es casi, imagino que es casi como ser un escultor y esculpir en arcilla". La arcilla es *l@s bailarines*, por lo que vemos aquí un discurso por parte de los autores que es una especie de monopolio del sentido (Muntanyola-Saura, 2014c). Existe por lo tanto un monopolio cognitivo que reserva las decisiones imaginativas, basadas en la percepción y elaboradas multimodalmente, a los autores del proceso, los coreógrafos, directores, entrenadores. Y este monopolio no obstante es un elemento que legitima y construye las relaciones de confianza en el entorno artístico, confiriendo autoridad y dando seguridad a los otros participantes del proceso, *bailarin@s*, *músic@s*, deportistas.

En efecto, el trabajo conjunto en entornos artísticos, que estamos llamando aquí proceso de trabajo artístico, sólo se puede producir conocimiento distribuido si existe confianza entre sus participantes. El proceso de trabajo es un sistema abierto y como tal se genera y desarrolla a partir de su dinámica propia y del intercambio con sus contextos. La cuestión es cómo delimitarlo empíricamente. En el marco de la etnografía audiovisual la cámara es un instrumento que permite recoger evidencias empíricas para definir el proceso de trabajo artístico. Hemos delimitado aquí tres elementos observados

en la etnografía audiovisual que construyen confianza: la traducción multimodal, las habladurías artísticas y la autoridad artística. Podemos entonces dar una definición de proceso de trabajo artístico. Siguiendo a Lozares (2010) la Interacción social puede contemplarse como una (o un conjunto de) prácticas de intercambio entre agentes-personas, artefactos- que ponen en juego sus recursos de todo tipo con la intención o propósito de captar y/o apropiarse de la emergencia (producto) o resultado generado en el propio proceso de interacción. Más concretamente, el proceso de trabajo artístico se compone de una o varias interacciones que puede ser más de ser más o menos seriales y complejas. Integra al menos tres dimensiones que lo configuran como sistema conceptual:

- una dimensión sincrónica, en cuanto que el proceso integra subprocesos simultáneos, con agentes/instrumentos múltiples y según una dinámica social emergente basada en la comunicación multimodal, la cognición distribuida y la interacción social.
- una dimensión diacrónica que se refiere a su desarrollo temporal según unas fases y trayectorias definidas por la intención cognitiva de sus agentes, el contenido interactivo con los instrumentos, y su función social.
- una dimensión productiva, en tanto que todo proceso da lugar a productos creativos con contenido cognitivo, intercambiados socialmente en el espacio y en el tiempo, en equilibrio más o menos estable.

### **A modo de conclusión**

El discurso profesional oculta las interacciones comunicativas y materiales que forman parte del trabajo artístico. La observación video-etnográfica de los archivos de video de ELAN revela la especificidad de la información transportada por cada modalidad y las complementariedades entre los diferentes tipos de comunicación. El experto no puede separarse del actor social y por lo tanto interactúa tanto con los patrones de comunicación como con la confianza. Las prácticas artísticas están vinculadas a pautas de confianza, recordando las habladurías técnicas de Knorr-Cetina (1999). Comprender las prácticas artísticas requiere entrar en la cocina etnográfica. Nuestras unidades de análisis son las interacciones entre profesionales artistas que tienen lugar en los ensayos, entrenamientos y rodajes.

La permanencia de los agentes-instrumentos que intervienen en las interacciones del proceso artístico dependen de la relación entre en espacios reales y de ficción, o lo que es lo mismo, de la articulación cognitiva de tipificaciones compartidas que distribuyen responsabilidades entre los miembros del equipo o de la compañía. Así, y a modo de resumen, la traducción multimodal de instrucciones permite reproducir un entorno situacional (*setting*) físico y social, mediante el uso del espacio de manera pragmática y epistémica. (Kirsh, 2007). Proyectamos contantemente, y los profesionales que hemos observado lo hacen de una manera específica de acuerdo con su habitus artístico. Además, las habladurías artísticas dan lugar a una o varias interacciones encadenadas cuyo sentido proviene de su articulación y dinámicas de distinción. Las pautas de comunicación muestran como existen divisiones comunicativas que se superponen a las diferentes responsabilidades dentro del entorno artístico. Y, finalmente, la definición social de la autoridad artística permite la producción de un resultado con un cierto equilibrio que tenga sentido de por sí, sea la pieza de danza, el telefilm o la coreografía de natación sincronizada.

La filmación permitió conservar momentos en los que bailarines / nadadores y coreógrafos / cineastas trabajaban juntamente. En los tres casos las instrucciones verbales y las correcciones se transformaban de manera colaborativa y multimodal, incluyendo el marcaje, la mirada y las posiciones del cuerpo. Los componentes conversacionales de la interacción se entienden aquí como un producto conjunto de la comunicación. Simmel (1908) afirma que las miradas son la primera forma de reciprocidad. Nos gustaría mostrar que este es el caso en los entornos de danza, donde la reciprocidad se convierte en parte de la asociación en dúos, tríos o cuartetos. La reciprocidad en danza, pero también en los otros entornos, puede tomar la forma de escucha, un tipo de intercambio lingüístico que no es sólo verbal, sino multimodal.

Creemos que los aspectos materiales e interactivos del proceso de trabajo son recursos cognitivos para los artistas como agentes creativos. El análisis de la secuencia de entrenamiento desde una perspectiva multimodal permite la aparición de productos cognitivos no sólo a través de palabras, sino también de toma de turno incorporada. El habla, que es el primer vehículo de comunicación, no ocurre de manera aislada sino en sintonía con el cuerpo, con las manos y los pies del entrenador y de los nadadores, apuntando gestos y marcajes que son anclajes materiales. La corrección verbalizada inicial se transforma de manera colaborativa en la interacción, a través de una toma de turnos multimodal, encarnada, materialmente localizada y guiada por expertos. Estos elementos comunicativos se convierten en recursos cognitivos para todos los participantes en el proceso de formación.

Como dice el refrán, una imagen también podría valer 1000 palabras, pero siempre hay la necesidad de un pie de foto (teórico). Siguiendo la declaración socio-artística de Fred Londonier, del movimiento marxista de los años 60, las imágenes sacadas de su contexto, es decir, sin texto, quedan cautivas del pensamiento dominante, a saber, el pensamiento neoliberal. En la ciencia, tal afirmación se traduce en la necesidad de no tomar el vídeo y las imágenes por sentado.

La sociología visual necesariamente necesita el uso de una pluralidad de herramientas, con las cámaras de video, el software ELAN<sup>®</sup>, pero también Word y Excel para estructurar tablas estadísticas y análisis narrativo, así como *Quicktime* y *Silverback* para editar videoclips. En sociología, particularmente en el campo etnográfico, las herramientas digitales pueden ayudar a manejar grandes volúmenes de información visual. Sin embargo, los manuales no nos dicen cómo proceder en las primeras etapas de recolección y análisis de información. Nuestra comparación longitudinal entre los casos muestra cómo los investigadores son flexibles en la práctica, y metodológicamente promiscuo. Es a través de la codificación teórica y la reflexividad que se puede evitar la reificación en entornos artísticos como la danza, la natación olímpica o la televisión.

## Referencias

Aguiar, L.; C. Schneider (eds.). *Researching amongst elites. Challenges and opportunities in studying up*. London: Ashgate, 2012.

Alac, M. From trash to treasure: learning about through multimodality brain images. *Semiotic*, v. 156, n. 1/4, p.177-202, 2005.

Banks, M. *Visual methods in social research*. London: Sage, 2005.

Bassetti, C. The knowing body in action in performing arts: embodiment, experiential transformation and intersubjectivity. In: T. Zembylas (ed.), *Artistic practices. social interactions and cultural dynamics*. London: Routledge, 2014.

- Bassetti, C. ; E. Bottazzi. Introduction. Rhythm in social interaction. *Etnografia e ricerca qualitativa*, v. 8, n. 3, p. 367-381, 2015.
- Bourdieu. P. ; Wacquant, L. *Per una sociologia reflexiva*. Barcelona: Herder, 1992.
- Cicourel, A. V. *Cognitive sociology*. New York: The Free Press, 1974.
- Cicourel, A. V. *El método y la medida en sociología*. Madrid: Ed. Nacional, 1982.
- Cicourel, A. V. Cognitive / affective processes, social interaction, social structure and representational re-descriptions as their contrastive bandwidths and spatio-temporal foci. *Mind and Society*, n. 5, p. 39-70, 2002.
- Cicourel, A. Cognición y estructura social. In: Lozares, C. (coord.) *Interacción, redes sociales y ciencias cognitivas*. Granada: Ed. Comares, 2007.
- Clarke E. Empirical methods in the study of performance. In: E. Clarke. (ed.), *Empirical musicology: aims, methods, prospects*, Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Corbin, J.; A. Strauss. Grounded theory research: procedures, canons and evaluative criteria. *Qualitative sociology*, v. 13, n. 1, 1990.
- De Jaeger, H. et al. Can social interaction constitute social cognition? *Trends in cognitive sciences*, v. 14, n. 10, 2010.
- Ferrand, M. et al. *Excellence scolaire: une affaire de famille. le cas des normaliennes et normaliens scientifiques*. Paris: L'Harmattan, 1999.
- Garfinkel, H. (1967). *Studies in ethnomethodology*, Prentice Hall, Nueva Jersey.
- Gibbs, R. *Embodiment and cognitive science*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Goffman, E. *Frame analysis: an essay on the organization of experience*, Cambridge: Harvard University Press, 1974.
- Goffman, E. *Encounters: two studies in the sociology of interaction*, Oxford: Bobbs-Merrill, 1994.
- Grice, H.P. Meaning. *The philosophical review*, n. 64, p. 377-388, 1957.
- Hollan, J. et al. Distributed cognition: towards a new foundation for human-computer interaction research, *ACM transactions on computer-human interaction*, v. 2, n.º 7, p. 174-196, 2000.
- Khodyakov, D.. Getting in tune: a qualitative analysis of guest conductor–musicians relationships in symphony orchestras, *Poetics*, n. 44: p. 64–83, 2014.
- Kirsh, D. El uso del espacio (the use of space). In: C. Lozares (ed.) *Interacción, redes sociales y ciencias cognitivas*. Granada: Comares, 2007.
- Knorr-Cetina, K. *Epistemic Cultures*, Cambridge: Harvard University Press, 1999.
- Lozares, C. (Coord.). *Interacción, redes sociales y ciencias cognitivas*. Granada: Comares, 2007.
- Mauss, M. Les techniques du corps, *Journal de psychologie*, v. XXXII, n. 3-4, p. 337-343, 1936.
- Muntanyola-Saura, D. Coreographing duets: gender differences in dance rehearsals. *E-pisteme*. v. 2, n. 3, 2009, <http://research.ncl.ac.uk/e-pisteme/>.

- Muntanyola-Saura, D.; Kirsh, D.. Marking as physical thinking: a cognitive ethnography of dance. *Proceedings of the IWCogSc-10, ILCLI International Workshop on Cognitive Science*, Donosti, p. 339-355, 2010.
- Muntanyola-Saura, D. Expert knowledge and video-aided ethnography: a methodological account, *Revue de synthèse*, v. 6, n. 1, p. 75-100, 2012.
- Muntanyola-Saura, D.; P. Romero-Balsas. Interviewing and surveying over the phone: a reflexive account of a research on parenting, *Quality & Quantity*, August, 2013.
- Muntanyola-Saura, D. & S. Belli. Bodies, music and emotions. An ethnography in a dance company. Segovia: *Actas del 2º Congreso Nacional sobre Metodología de la Investigación en Comunicación*, p. 563-579, 2014.
- Muntanyola-Saura, D. A cognitive account of expertise: why rational choice theory is (often) a fiction. *Theory & psychology*, n. 24, p. 19-39, 2014a.
- Muntanyola-Saura, D. Palabra de Artista: los recursos discursivos de la autoridad artística, *Aposta. Revista de ciencias sociales*, n. 62, julio-setiembre 2014b.
- Muntanyola-Saura, D. How multimodality shapes creative choice in dance, *Revista internacional de sociología*, v. 3, n.72 p. 563-582, 2014c.
- Myers, N. Crystallography Molecular Embodiments and the Body-work of Modeling in Protein, *Social Studies of Science*, v. 38, n. 2, p. 163-199, 2008.
- Nöe, A. *Strange tools: art and human nature*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 2015.
- Noice, T.; H. Noice. *The nature of expertise on professional acting: a cognitive view*. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates, 1997.
- Noya, J. et al. (eds.). *MUSYCA. Música, sociedad y creación artística*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2010.
- Pylyshyn, Z. *Seeing and visualizing*, Cambridge, MIT Press, 2003.
- Sacks, H. et al. A simplest systematics for the organization of turn-taking for conversation. In: Schenkein (ed.), *Studies in the organization of conversational interaction*, New York: Academic Press, 1978.
- Schütz, A. *The phenomenology of the social world*. Evanston, Il.: Northwestern University Press, 1967.
- Simmel, G. Sociologie. In: Donald Levine. *Georg Simmel on individuality and social forms*. Chicago: University Chicago University Press, [1908], 1971.
- Todes, S. *Body and world.*, Cambridge: MIT Press, 2001.