

Creación musical, investigación y producción académica: desafíos para la música en la universidad

Daniel Quaranta (coordinador)



©2017 CMMAS

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del *copyright*.

Primera edición, 2017

Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras

Casa de la Cultura (planta alta)

Av. Morelos Norte No. 485

Centro. Morelia, Michoacán, México. C.P. 58000

www.cmmas.org

info@mmas.org

Derechos reservados conforme a la ley

Hecho en México

Traducción de los artículos en portugués: Gisella Meneguelli

Diseño de la versión electrónica: Carlos Martínez Rosales

Diseño de tapa: Cesar Borja



Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras (CMMAS)
Quaranta, Daniel (coordinador) 2017, *Creación Musical,*
investigación y producción académica: desafíos para la música
en la universidad / Daniel Quaranta. ISBN: 978-85- 5512-310- 8

"La música es mucho más (o menos) que la música": reflexiones sobre investigación musical en el contexto de la academia

Fernando Iazzetta

Imagen y materia

Recientemente se ha acentuado el debate alrededor de las relaciones entre la producción artística por un lado y la enseñanza de la investigación en arte, por otro. Este debate tiene varios componentes políticos, estéticos, económicos y hasta filosóficos y se concentra en señalar semejanzas y diferencias entre el arte y otros campos de conocimiento. Es una lucha difícil y generalmente desfavorable para el arte, en una época en que la ciencia y la tecnología representan, por lo menos en el plan ideal, las herramientas operacionales con las cuales podremos enfrentar el mundo encontrando soluciones de problemas por medio del ingenio de la lógica racional. El arte, por su parte, no tiene como vocación ofrecer respuestas, sino crear buenas preguntas.

Este texto es una reflexión sobre la relación entre arte e investigación y trata especialmente la cuestión de la aproximación del arte con instituciones de naturaleza no artística y su carácter experimental. Esta reflexión fue pensada a partir de la situación particular de la música de concierto, pero puede alcanzar, con pequeñas variaciones, otros campos de la producción artística.

Un punto clave para comprender la cuestión de la investigación en arte se refiere a la manera de ser del arte, siempre direccionada para la experimentación. El pensamiento racional nos hace creer fuertemente que el concepto, que sirve tan bien a la ciencia, es la fundación de todas las formas de conocimiento. Pero el arte, hasta el conceptual, es casi un movimiento de revolución delante la inmaterialidad del concepto. John Dewey (2005) ya apuntaba en el año de 1930 que el arte para realizarse plenamente depende de una experiencia singular –en oposición a una experiencia genérica, dispersiva. El arte depende del sentido, de la materialidad de las cosas, de los sonidos, de las luces y tal vez de los olores y gustos. Por más que sea pensamiento, el arte es mucho más imagen y la imagen es falsamente abstracta: ella es nuestro modo de transformar en concreto el mundo que percibimos. El arte es siempre experiencia, pero no se llega a ella por casualidad: el arte demanda esfuerzo, demanda una contrapartida de la experiencia, demanda un experimento. El experimento es la experiencia conducida. De este proceso surge algo, a veces llamado obra, un objeto que es sujeto y que escapa toda vez que intentamos cercarlo con la razón. Pero eso no quiere decir que se deba desistir de entender al arte por la razón. Como misterio, él aguza todavía más la voluntad de comprender.¹ Todo eso nos lleva solamente

[...] a percibir la inadecuación del concepto ante la obra. A pesar de no haber

remedio, la facultad discursiva, las formas articuladas del pensamiento sólo pueden hacerse por medio de la generalidad conceptual, y la razón, esquelética, esquemática, escuadrada, conduce a la comprensión de la densidad espesa, proteica, propia del arte (Coli, 2010, p. 280).

La tensión entre el arte y la razón se vuelve mucho más explícita cuando el arte delinea su espacio propio, cuando se coloca como actividad autónoma, es decir, en ese movimiento de la era moderna en que el arte busca encontrar su propio dominio, el de la sensibilidad estética, demarcando su autonomía de otros campos como el de la ciencia y el de la religión. El arte autónomo no es un medio para algo, sino que se transforma en un fin determinado por valores propios. Pero este lugar nunca es un lugar de estabilidad, y está siempre transbordando hacia otros dominios, pues raramente el arte se contenta con él mismo. En el sentido contemporáneo, oscilando entre el espacio utópico de la experiencia sensorial y de las formas de producción de significación y la realidad de las imposiciones ordinarias del cotidiano, el arte tiene que compartir sus proyectos con proyectos de otros sectores de la cultura, de la economía, de las prácticas religiosas y de la educación. Si quisiéramos pensar un proyecto poético autónomo, de un arte que remite a un puro sensorialismo o de una abstracción desconectada de referencias claras a otros aspectos de la vida, este proyecto no podría concretizarse de hecho. Para que esto pudiera ocurrir él tendría que permanecer inmune a los costos de su producción, a las políticas de difusión, al mantenimiento de los espacios que se realiza, a la remuneración de sus artistas y artífices y, especialmente, a las implicaciones de las redes de valores (económicos, estéticos, sociales, políticos) que colocan el arte en movimiento.

Este espacio de creación es un espacio de lo imaginario, de la creación de las imágenes. Pero las imágenes del arte se actualizan en la materia: en la danza de los cuerpos, en las palabras y en los colores impresos, en los

sonidos tocados. Esto porque el arte es (hecho) para los sentidos, y nuestros sentidos son preferencialmente atentos a las cosas materiales. Y a diferencia de la pura imagen, la materia pesa, cuesta, ocupa espacio, ofrece resistencia. Este choque entre imagen e imaginario, por un lado, y materia y materialidad por el otro, se constituye como uno de los motores del proceso creativo del arte.² No es por casualidad que la relación entre arte y vida –una de las relaciones que mejor refleja ese choque– se constituye como uno de los nudos centrales de la producción de las vanguardias artísticas que se establecieron durante parte del siglo XX.

Entonces, si hay una dimensión del arte que se resuelve sobre el mismo, hay otra que lo coloca en confrontación con los velos ordinarios que apoyan la vida moderna. Sería por lo tanto ingenuo creer que se puede hablar del arte considerando solamente el primer lado de esta condición, como si la poética y la estética, por más que se agarren a las agitaciones del imaginario, no estuviesen ligadas también a las condiciones políticas, económicas y éticas que posibilitan su materialización.

Las condiciones de materialidad del arte varían de acuerdo al gusto de épocas, lugares y contextos distintos. Técnicas y tecnologías determinan los campos de posibilidades en que los artistas transforman ideas, gestos y acciones en representaciones, movimientos y sonidos. Géneros, escuelas y movimientos estéticos proporcionan territorios comunes que dan alguna estabilidad, alguna objetividad, alguna familiaridad por medio de las cuales los artistas, los espectadores, los críticos y los estudiosos pueden compartir sus impresiones y teorías. A su vez, las estructuras de financiamiento ofrecen una notable variedad de soluciones: del mecenazgo sustentado por las clases más opulentas al financiamiento por medio de políticas públicas; de la formación de mercados rentables a la venta informal de producciones individuales

(pienso en los músicos de la calle, en las pinturas disponibles en ferias de artesanía). Más recientemente, formas de alternativas de diseminación y comercialización ampliaron las posibilidades para la realización de producciones artísticas: prácticas de financiamiento colectivo, *crowdfunding*, trabajos de bajo costo con uso de materiales reciclados y técnicas de DIY, formación de colectivos cuyos costos de producción son amortizados por la disolución de la autoría.

Es claro que el arte no se restringe a su propia materialidad, pero él depende de la existencia de un acuerdo de que es el arte, de una comunidad que lleva en consideración un conjunto de códigos y conductas que no son, necesariamente, propiedades de los objetos estéticos, pero configuran su condición de objetos de arte. O sea, la existencia del arte depende de la constitución de una institución que Arthur Danto (1964) llama de mundo del arte, *artworld*. Danto demuestra que lo que hace un objeto de arte no es una propiedad estética inherente a ese trabajo, sino el hecho de que él fue presentado intencionalmente para ser parte del mundo del arte. Lo que vamos a ver más adelante es que cuando el arte se incluye en instituciones de naturaleza no artística, como la universidad, por ejemplo, pasa a haber una confrontación entre las demandas, vocaciones y dinámicas de esas instituciones.

Todo arte es investigación

La música, como cualquier arte, es también una forma de investigación. Sin la investigación, la música sería meramente una reproducción de

fórmulas, materiales y gestos. La creación es justamente el acto de buscar lo que no se conoce, de transformar lo que ya existe, de trazar sobre el camino ya establecido todo tipo de desvío y toda forma de atajo. Es la intencionalidad de la investigación que distingue la creación del acontecimiento accidental y, en última instancia, refiere en uno de los puntos centrales del arte: su enfrentamiento con la naturaleza. Si la intencionalidad que se esconde por detrás de toda actividad creativa es el motor de todo arte, en la naturaleza, la intencionalidad de la creación de las cosas sólo puede ser concebida en el plan mítico o religioso.

Colocada de ese modo, la relación entre arte e investigación puede ser entendida con naturalidad. El problema surge cuando esa relación pasa a ser pensada no por la institución del arte, el *artworld* colocado por Danto, sino por instituciones constituidas por otros principios, como los académicos, científicos o tecnológicos. El sentido común entiende que esas instituciones representan lo que es investigación, y no una *forma* de investigación. Surge una tensión cuando se ignora que la investigación artística y la investigación académica y científica parten de presupuestos diferentes y tienen naturalezas diferentes. El arte se relaciona con los procesos que tienen por objetivo la experiencia estética, que crean objetos que, mismo cuando explicados, continúan misteriosos. Pero esas explicaciones tocan solamente de lejos la vocación para despertar las sensaciones y los sentidos, para mostrar lo que no puede ser descrito, para despertar el interés por aquello que se mantiene escondido.

Entonces se establece algo más que una tensión, o sea, una confusión. Se mezclan investigaciones de naturalezas diferentes como si fueran equivalentes: se confunde por ejemplo investigación sobre música con investigación musical. Es decir, una cosa es investigar la historia de un período; hacer el análisis melódico-armónico de un repertorio; desmenuzar el desarrollo de un género; comprender la repercusión social

de ciertas músicas en una comunidad; entender las complejas relaciones que están por detrás del papel del timbre en la música del siglo XX, o del uso de la serie en la década de 1950 y de la repetición en 1970, de los dispositivos móviles para producir música en los últimos diez años; y otra cosa es hablar de *insights*, sustos, impresiones, vértigos, poética... Claro, no hay una cosa sin la otra, y esas divisiones sirven para apaciguar nuestro espíritu clasificador, nuestra ansiedad por respuestas inteligibles, nuestro desasosiego con aquello que no conseguimos dominar.

El siglo XX vio a la música de concierto crear una relación difícil con su público y abrigarse en la universidad. La apertura de un ambiente académico para las prácticas artísticas creó una relación de casi dependencia entre la música de concierto y la universidad. Dentro de esta última, la música necesita confrontarse con disciplinas capaces de ofrecer respuestas mucho más objetivas para una sociedad que sólo encuentra esperanza en sus prácticas de consumo y en los placeres inmediatos. Al mismo tiempo que airea las formas de pensamiento en el medio académico, la música –y las artes en general– tiene que conformar su espacio, crear infraestructura, y competir por tajadas del presupuesto.

En este contexto, la idea de investigación en música ya aparece no como componente natural de la producción artística, sino como una adecuación a las reglas académicas. A pesar de que el arte sea fundamentado en la investigación, es necesario reconocer que la investigación artística es diferente de la investigación científica, porque – más allá de los puntos comunes– la naturaleza del arte es diferente de la naturaleza de la ciencia. Aunque ambas impliquen algún tipo de intencionalidad, sus métodos, la delimitación de sus objetivos, y los resultados esperados son muy diferentes.

La investigación académica se vale de la búsqueda de soluciones con

el fin de descubrir o establecer hechos o principios relativos. Por ser actividad sistemática, requiere siempre un método que implica premeditación, y esta está normalmente ligada al tipo lógico y racional de pensamiento. Investigar es desear solucionar algo, aunque se pueda, en condiciones muy especiales, encontrar algo que no se estaba buscando intencionalmente. El método ofrece técnicas adecuadas y está asociado a un contexto histórico y social. Por lo tanto, tanto en arte como en ciencia la investigación se apoya en un conjunto de valores, ideologías y concepciones del mundo. Pero mientras en la ciencia el empleo del método busca suprimir o atenuar la visión individual y personal del objeto analizado, posibilitando la comparación entre procesos, conceptos y objetos y la vinculación a leyes generales, en arte el método puede ser solamente una herramienta para conducir la experiencia individual, especulativa. Se refiere más a un «desorden» experimental que a un proceso de establecimiento de modos comunes de hacer investigación. Cada obra puede ser conducida por un método particular y la idea de generalidad, tan apreciada por la ciencia, puede tener poca importancia delante a un proceso de investigación artística.

Por otro lado, tanto en arte como en ciencia el proceso de investigación está vinculado a un acto creativo. Por más que la ciencia busque disminuir la relevancia de ese acto, de ocultar su carácter individual y accidental, de enmascarar su adherencia a contextos específicos –social, económico, moral–, el acto creativo es esencial para que surjan nuevos problemas, nuevas preguntas y, eventualmente, se avance en el conocimiento.

La aproximación del arte con problemas de investigación se da, en gran medida, por una imposición institucional (de la universidad, del Estado, de órganos de fomento). Pero esa aproximación es generada también por una disposición del propio arte al colocarse como lugar de

elaboración de conocimiento, en que se testean materiales, técnicas, tecnologías e ideas. El *atelier* del artista, el estudio de música electroacústica, los laboratorios de las artes escénicas, tienen un espíritu de investigación semejante al que vemos en los laboratorios científicos. Esto es notable en la actitud experimental de las vanguardias, en el cientificismo de las artes mediadas tecnológicamente, y en la propia fuerza de las diversas teorías (pienso en las «musicologías») que acaban por sobreponer la importancia del discurso sobre el arte a la producción del arte.

Algunas cuestiones se colocan en el plan de la investigación musical cuando esta es confrontada con la investigación académica. En primer lugar, la práctica musical es direccionada para la creación de singularidades, mientras la práctica científica generalmente busca el descubrimiento de leyes y regularidades. Es claro que se puede trazar aspectos que son generales o comunes en las obras de un determinado género o época en particular. Pero estas generalidades evidencian la distancia entre el arte como objeto genérico de investigación y el arte como objeto estético, cuyo valor reside en aquello que la distingue de otros objetos del cotidiano, y que produce sentido a partir de las diferencias. En segundo lugar, la investigación musical necesita vencer el logocentrismo que funda las ciencias modernas y legitima las formas de conocimiento actuales. Lo que no se consolida en la forma de palabras encuentra poca resonancia en los métodos establecidos de producción de conocimiento. Es claro que se puede hablar sobre obras artísticas. Pero hay que preguntarse acerca de lo cuanto «ese hablar sobre» significa «hablar la obra». En tercer lugar, la singularidad de las producciones musicales lleva al extremo una de las características que contrapone la investigación de las ciencias humanas en general a la investigación en las ciencias naturales. En las ciencias humanas sufrimos con la imposibilidad

de desconectarnos del objeto de estudio. Miramos, humanamente, un poco de lo que somos. Toda investigación en ciencias humanas es como una mirada para adentro del propio ojo. Es un ejercicio de objetivación de aquello que es subjetivo. Las ciencias naturales se colocan en la posición de un observador externo, que mira las cosas del lado de afuera. Aunque esa relación entre lo que es sujeto y objeto –que, al final de cuentas, refleja la separación entre hombre y naturaleza– sea una construcción que nosotros mismos hicimos, nuestros modos de comprender el mundo están tan contaminados por ella que es necesario hacer un esfuerzo cuando queremos diluirla.

En las ciencias naturales el objeto de estudio se presta a un abordaje objetivado, el cual es mediado por herramientas (teorías) y metodologías que sirven de interfaces entre el investigador y su objeto de investigación. El distanciamiento provocado por esa mediación se hace problemática en el campo de las ciencias humanas una vez que somos parte de aquello que investigamos. Esa objetividad tiene que ser, por lo tanto, sometida a un método, a un proceso de objetivación. Esto puede ser realizado de manera satisfactoria en algunos segmentos –economía, política, ciencias sociales–, pero en la investigación de procesos artísticos el proceso de objetivación se configura como un desafío.

Es necesario subrayar la distinción entre la investigación que toma el arte como objeto, o sea, la investigación sobre arte y la investigación artística propiamente dicha. En el primer caso, tenemos ya métodos y teorías razonablemente consolidados que operan de modo semejante al de otras disciplinas académicas. El problema se revela cuando pensamos en una investigación artística, aquella que hace compañía a los procesos creativos que llevan al surgimiento de los objetos de arte. Esta no siempre puede comulgar con los métodos de las ciencias, pues es de otra naturaleza. La investigación científica, cuando presupone rigores, metas y

problemas, ella lo hace de un modo subjetivo: no son las leyes, las reglas o los hábitos que, en principio, regulan la investigación artística, sino las fuerzas que son inventadas por el propio artista y que son moduladas por las contingencias, deseos, especulaciones y por la casualidad que alimentan el proceso creativo. La propia adhesión o abandono de un determinado método en la investigación para creación artística es decisión del artista, que asume los riesgos de la creación delante de uno mismo.

Pero la investigación artística solamente se coloca como problema a partir del momento en que ella tiene que disputar territorios que no pertenecen directamente al hacer artístico, que van de la contabilización de la investigación en la comunidad de investigadores a la disputa por verbas de financiamiento. O sea, cuando ella sale de la institución del arte para actuar en el interior de otras instituciones. Remitimos acá a la reflexión de Ricardo Basbaum a ese respecto:

[...] dentro de la universidad el trabajo de arte se transforma en investigación, y el artista, en investigador. Se escribe "artista-investigador", por lo tanto, y tenemos ahí otro personaje, con sus peculiaridades; dentro de esa otra instancia mediadora que es el aparato universitario, se transforma también el actor, inmerso en otra red (Basbaum, 2006, p. 72).

Otra red porque el arte y la academia forman sus espacios con sistemas de valores y de legitimación muy diferentes. No se puede esperar, por lo tanto, que el artista sea el mismo actor cuando actúa en el circuito de los artes y en el circuito académico. Esto no quiere decir que no se pueda hacer arte en la academia, pero no se puede ignorar que dentro de ella la producción artística se ve modulada por los valores de ese circuito. Cuando el artista actúa en la universidad no se puede restringir a las

mismas preocupaciones que él tiene cuando está en el circuito de las artes: «ser artista junto al circuito de arte no garantiza el mantenimiento de esa posición junto a la universidad; y, más claramente, ser artista-investigador junto a la universidad no es garantía de ser artista junto al circuito» (*Ibíd.*).

La incompreensión de esa diferencia de papeles de lo que se llama investigación artística e investigación en ciencia ha llevado a equívocos perversos, como por ejemplo la tentativa de esconder las peculiaridades de la investigación artística para travestirla en una investigación con la misma naturaleza deductiva-inductiva que apoya a la investigación tradicionalmente hecha en el campo de las ciencias. Por otro lado, lo opuesto, esto es, asociar la investigación artística a un proyecto completamente moldeado por preocupaciones artísticas y que no encontraría el paralelo en otros sectores académicos, me parece igualmente equivocado. Semejanzas y diferencias en ese contexto deben ser consideradas y establecidas a partir del conocimiento de las especificidades del arte y de las contribuciones diversas que ella puede generar dentro del ambiente de la investigación académica.

Todo arte es experimental

El experimento tiene un papel central en la formación de la ciencia y del pensamiento moderno. Es alrededor del siglo XVII que la filosofía natural basada en la observación especulativa de la naturaleza y en la autoridad del conocimiento clásico, pasa a ser confrontada con una nueva actitud de explotación del conocimiento. A partir de entonces, las leyes y las

fórmulas generales no eran más deducidas solo de la observación de los fenómenos, sino necesitaban ser probadas y validadas por métodos inductivos, o sea, por la experiencia sensible con eventos particulares, a partir de la cual se puede llegar a conclusiones más generales. El surgimiento de la ciencia moderna está fuertemente conectado a la consolidación del método experimental y de la observación en laboratorio de los fenómenos que observamos en la naturaleza. Es el laboratorio, el lugar de elaboración del conocimiento, el cual depende de instrumentos de observación, de mediación y de manipulación. Por lo tanto, el laboratorio y el instrumento científico están íntimamente relacionados a la formación de una nueva manera de interrogar a la realidad y el surgimiento de ese proceso esta generalmente asociado al nombre de Francis Bacon (1561-1626), pensador y científico inglés. Bacon es considerado el padre de la ciencia empírica, en la cual el conocimiento científico pasa a basarse en la argumentación inductiva y en la observación precisa y objetiva de los eventos físicos de la naturaleza y no en el conocimiento mágico y filosófico fuertemente apoyado en sus raíces clásicas. La ciencia moderna de Bacon introdujo la naturaleza en el laboratorio para que esta pueda ser medida y evaluada por los instrumentos científicos, los cuales tenían que ser precisos, estables y confiables.

Por lo tanto, hay una conexión muy fuerte entre la formación del pensamiento científico moderno, el método experimental y la tecnología que instrumentalizó la ciencia. El telescopio, el microscopio, las bombas de vacuo, los instrumentos de navegación y medición que se desarrollaron entre los siglos XVI y XVII cambiaron la percepción del mundo, posibilitando la expansión de nuestra experiencia sensorial.

Es notable que el proceso de instrumentalización de la ciencia haya ocurrido al mismo tiempo en que la práctica de la música instrumental

pasó a ganar importancia en occidente. El uso de instrumentos, sea en ciencia o en música, implica la confrontación de prácticas, procesos de creación y teorías que reflejan la existencia de esos instrumentos. Muchas veces la propia ciencia tiende a entender sus instrumentos como dispositivos neutros dentro del proceso de investigación. Estos serían cosas que producimos para representar algo, o para representarnos a nosotros mismos y a los otros. Le debemos a disciplinas como la antropología y, más recientemente, a los estudios sobre cultura material, la percepción de que no solamente nosotros hacemos las cosas, sino que las cosas, también hacen a las personas (Miller, 2010, p. 66).

Instrumentos musicales e instrumentos científicos comparten características semejantes: ellos necesitan ser precisos y confiables, y sirven como delimitadores de los materiales y eventos que constituyen su territorio de acción. En el caso de la música, los instrumentos van a delimitar el dominio sonoro, así como nuestra actuación sobre él. Timbres específicos, escalas, tesituras, así como también dinámicas, velocidad de articulación de los sonidos y tipos de modulación son al mismo tiempo posibilitados y limitados por los instrumentos que los producen. La materialidad y la precisión de los instrumentos permitieron que la «materia» sonora pudiese ser controlada y que se consolidasen los elementos musicales de manera estable (timbres, alturas, afinaciones, etcétera). De la misma manera que el instrumento científico reguló la (visión sobre la) naturaleza, el instrumento musical reguló la producción de música. Esa estabilidad favoreció el desarrollo de una ciencia de la música.

En la modernidad, el instrumento y la acción experimental se convirtieron en algo importante para la validación del conocimiento. Esa acción experimental en el campo de las ciencias es generalmente señalado por la funcionalidad (la razón del experimento) y por la técnica

(como ella es realizado). Pero no todo lo que hacemos puede ser explicado por la función ni legitimado por sus cualidades técnicas. Como apunta Denis Miller, la función es uno de los puntos de referencia del modernismo y uno de los pilares de la ciencia. La función es todavía nuestro equipamiento estándar cuando avanzamos hacia cualquier explicación acerca del por qué tenemos lo que tenemos (*Ibíd.*, p. 70). Pero, ¿cómo explicar las cosas simbólicas, los afectos, los deseos que mueven el arte (sino también, en gran medida, la ciencia) en términos de función? Por otro lado, si la música fuera una práctica basada solamente en el dominio técnico ella no sería un arte. Estaría más cerca de las reproducciones de la artesanía o de los procesos de superación técnica de las competencias deportivas. Su vinculación directa con el dominio de lo sensible exige que ella se establezca a partir de otros valores.

Técnica y tecnología son fundamentales para la creación de cualquier producción artística, pues ellas ayudan a configurar la distinción entre lo que es accidental de lo que es poético, y de lo que es cotidiano en relación a lo que es artístico. El antropólogo Alfred Gell (2010) sostiene que el arte es una *tecnología de encantamiento*, pero que esa tecnología opera porque produce un encantamiento por las técnicas que le dan origen. La técnica separa al arte de lo que es ordinario, a pesar que las vanguardias del siglo XX tengan instituido un proyecto de aproximación del arte a la praxis vital. Ese proyecto, utópico en su esencia, constituye, como dice Peter Bürger (2008), una de las falacias de las vanguardias. Transformar la vida en arte representa la muerte, pues la praxis vital depende de ciertas concesiones que no son necesarias, o tal vez sean indeseables, en el arte. Yo puedo pintar una escena donde los personajes mueren, pero no puedo (en el sentido ético) matarlos en la vida real. O sea, hasta el momento en que el arte se aproxima a la praxis vital, él sólo puede seguir existiendo a partir del distinguirse de esa praxis. Cuando incorporo un

sonido entendido como un ruido en una composición musical, automáticamente elimino la *ruidosidad* del ruido, ya que el carácter conflictivo e indeseable que un ruido opera en la vida cotidiana se transforma en algo estetizado y, por lo tanto, deseable dentro de una composición musical. Por otro lado, transformar el arte en una práctica de vida representaría la muerte del propio arte, pues este sería apartado de su modo esencial de operación: el arte es aquello que se saca puntualmente de nuestras vidas, del lugar común. Confundir el arte con la vida sería entonces transformar el arte en lugar común.

De ahí la importancia de la técnica en el arte: «el poder de los objetos de arte proviene del proceso técnico que objetivamente incorporan: la *tecnología del encantamiento* se basa en el *encantamiento de la tecnología*» (Gell, 2010, p. 468). Si el virtuosismo técnico es esencial a la obra es porque él crea una asimetría entre quien hace y quien aprecia la obra de arte. Es la técnica, en sus modos particulares de realización que colocaría al arte como algo distinto del resto de la experiencia cotidiana. Pero como apunta Santaella, el artista debe enfrentar dos esfuerzos, el esfuerzo implicado en el hacer y el segundo esfuerzo de ocultar el esfuerzo para que el efecto estético pueda alcanzar las intensidades anheladas (Santaella, 2016, p. 57).

La fuerte asociación de la investigación artística con la experiencia sensorial, con la manipulación de los materiales, con la acción de los cuerpos, con la vivencia de procesos creativos, se da en función de su vinculación a los procesos de experimentación. Crear es traer para el mundo algo que todavía no existe a partir de aquello que ya existe. Crear es transformar aquello que *ya es* algo que sólo existe en potencia. Este proceso no se da por casualidad, sino que necesita ser construido, y este juego entre lo conocido y lo desconocido, entre aquello que ya existe y el devenir, es articulado por el proceso de experimentación. Tanto en la

ciencia como en el arte, la experimentación es uno de los motores que permite, no necesariamente el avance del conocimiento en el sentido positivista, sino su constante rearticulación delante de las contingencias con las cuales ellos –arte y ciencia– dialogan. El experimento trae un gusto de contemporaneidad a aquello que producimos, no porque represente un añadido en el caldo del conocimiento que tenemos, sino porque el experimento implica siempre *experimentar* un acontecimiento. Pero cuando es mediada por instrumentos, la experiencia sólo ocurre aquí y ahora. Por lo tanto, en alguna medida, un experimento nunca es lo mismo, a pesar de ser repetido en las mismas condiciones o de que presente los mismos resultados objetivos, hay siempre un sujeto que es afectado por el experimento en una condición que es única.

Así, el experimento implica una tensión entre lo objetivo y lo subjetivo, entre aquello que puede ser generalizado y aquello que sólo existe en la experiencia del sujeto. Esa tensión está en base a dos concepciones dominantes del experimentalismo en las artes en general. Una de ellas está conectada a la idea del experimento científico, apoyado en un método particular, en procedimientos controlados, y con objetivos específicos. La otra se refiere a procesos cuyo control está sujeto a las contingencias del acto creativo, haciendo difícil prever resultados ya que el propio proceso se redirecciona a medida que ocurre. En la música esas dos concepciones fueron recurrentes para designar producciones de las vanguardias de posguerra, en un momento de intenso debate sobre el proceso de creación musical. Por un lado, había una música caracterizada por la expresiva formalización de los procesos compositivos, representada especialmente por la escuela del serialismo integral y por el científicismo practicado en los estudios de música electroacústica. Por otro, estaban las prácticas que proponían una ruptura con la tradición musical, frecuentemente asociadas a la figura de John Cage y a los

artistas del grupo Fluxus. Pero la aparente oposición entre estos polos es muy ambigua. Sólo a título de ejemplo, tomo dos textos importantes sobre la música de las vanguardias. El primero es *Experimental Music – Cage and Beyond*, de Michael Nyman, publicado en 1974, y que se convirtió en las décadas siguientes en una especie de referencia sobre el repertorio de la música experimental. Nyman opone el experimentalismo de Cage y de movimientos como Fluxus y el minimalismo a la música de vanguardia, aquella vinculada al serialismo y a la escuela de Darmstadt.

Otro texto es *La Crise de L'expérimentation* de Carl Dahlhaus, publicado diez años después en la revista *Contrechamps*. En ese texto el musicólogo alemán da a la música experimental el sentido opuesto al usado por Nyman. Para Dahlhaus, el término experimental es aplicado justamente a la música de vanguardia de Darmstadt, y su texto desprecia toda la producción de lo que Nyman llama de experimentalismo en su libro. Esa ambigüedad se repite en una serie de otros textos que abordan la cuestión del experimentalismo en música, y tal vez ella sea consecuencia de la confusión de que experimento y experimentalismo sean opuestos en lugar de ser aspectos de una misma esencia que contamina tanto las artes como las ciencias modernas, en que una actitud empírica de investigación de la naturaleza sea conductora de la actitud creativa que está en la fundación de las artes y de las ciencias.

Esta aproximación entre experimento y experimentalismo y su importancia para la comprensión del arte moderno ya fue notada por Lydia Goehr en su texto *Explosive Experiments and the Fragility of the Experimental* (2008). Goehr traza la formación de esa distinción a partir de la relación entre John Cage y Francis Bacon:

La diferencia [entre experimento y experimental] creció tanto más cuanto que estuvo implicada en momentos de crítica, en casos en los que [...] el objetivo es

desarrollar nuevos modos de concebir la relación de la naturaleza con la humanidad o con el arte. En esta disputa, los términos «naturaleza» y «arte» se utilizan tanto para distinguir estas esferas desgraciadamente separadas, como para separar las ideas sobre lo natural, lo espontáneo, y lo libre, de las ideas sobre lo artificial, lo intencional, y las producciones humanas. Si la historia de lo experimental y del experimento es la historia de la modernidad, es debido a su contribución a la comprensión de nuestra relación con la naturaleza y el arte (Goehr, 2008, p. 113).

La experimentación, por lo tanto, es un trazo esencial del arte. Todo arte –al menos a partir del uso moderno del término– es experimental. Por esa razón, el experimentalismo debería ser pensado como un atributo artístico general, así como la expresividad, la dramaticidad, la creatividad, la referencialidad, etcétera. Sin embargo, la actitud experimental no se da de un mismo modo o con la misma intensidad en toda producción artística. De hecho, la forma y la intensidad con que el experimentalismo aparece en una determinada producción contribuye para calificar esa producción artística de modo general: sus relaciones con la tradición, con la técnica y la tecnología, con los gustos y concepciones del mundo que está a su alrededor. En ciertos casos, la presencia del experimentalismo se hace tan marcada en un determinado repertorio que él pasa a ser llamado experimental.

Arte experimental o música experimental no determinan por lo tanto géneros específicos, pero representan una actitud delante de la producción artística en que el carácter exploratorio es parte, de manera intensa, de los procesos creativos y de la poética de los trabajos realizados. Comprendido de esta manera, el experimentalismo es uno de los aspectos que constituyen y caracterizan la producción artística, que la hace relevante como experiencia estética que va allá de la reproducción de fórmulas, acciones y técnicas. Se puede entonces trazar una relación

entre experimentalismo y relevancia artística: el experimentalismo sería una cualidad potencializadora del proyecto artístico; sin investigación y sin experimentación, una determinada obra de arte se aproxima a lo que es banal y ordinario.

Toda investigación artística es un acto político

La investigación artística se transformó en algo problemático en la medida que la práctica artística fue buscando abrigo dentro de las instituciones, especialmente dentro de la universidad. En el caso de la música, ese movimiento es muy claro a partir de la segunda mitad del siglo XX. La convivencia del arte con otros campos del saber dentro de la universidad no siempre es pacífica, en gran parte por el hecho de que la institución académica acaba por restablecer preceptos generales para acomodar las diversas disciplinas que la componen. Retomamos la idea de Danto de que la existencia del arte se da a partir de la constitución de una institución artística, lo que él llama el *artworld*. A pesar que esa institución no esté alienada de las fuerzas ejercidas por otras instancias institucionales, es posible esperar que el arte sufra consecuencias cuando deja de ser conducida por los principios que la constituyen. Es claro que las formas de producción artística son también formas de acción sociocultural y, por lo tanto, están sujetas a las fuerzas que conforman la sociedad, como el mercado, las leyes de derechos autorales, o los desarrollos tecnológicos. Esas fuerzas son amparadas por las instituciones y, por lo tanto, el arte está siempre sujeta a esas

instituciones, pero de modo indirecto. Por otro lado, esas instituciones (no artísticas) son, principalmente, para regular y controlar. Ellas organizan el comportamiento colectivo, permitiendo la estabilidad de grupos sociales. Ocurre que valores que son próximos del arte, como individualidad, singularidad, expresividad, libertad, ruptura, no siempre son acogidos con facilidad por la estructura institucional.

La asociación indiscutible entre arte e investigación y su carácter experimental pueden llevar a la percepción tentadora de que la academia sería un espacio propicio para la producción artística. Ocurre que la investigación artística y la investigación científica no forman parte de un mismo plan y no adhieren a políticas institucionales con la misma facilidad. La tensión se establece cuando se pretende pensar un arte dentro de la institución de la misma manera que se piensa el arte fuera de ella. El abrigo institucional trae sus ventajas (fuentes de financiamiento, disponibilidad de recursos humanos, mecanismos de divulgación, construcción de acervos, etcétera). Pero demanda también la construcción de un proyecto de relación con la institución que no aniquile valores que son fundamentales al arte, equiparándola a otras disciplinas y producciones académicas.

Muchas veces, la discusión a este respecto viene polarizada entre dos posturas casi antagónicas que se diseminan dentro del propio campo del arte. Por un lado, la de que al medio académico no le interesa la *investigación artística*, sino solamente la *investigación sobre artes*. O sea, en la academia habría lugar sólo para la teorización sobre el arte, dando lugar a los historiadores, críticos, teóricos, sociólogos, etnógrafos y otros investigadores que toman al arte como objeto de sus investigaciones y dejando fuera el trabajo creativo de los artistas. Por otro lado, existe la idea de que todo arte involucre investigación, entonces cualquier producción artística puede ser entendida como investigación, actitud

frecuentemente abogada por los artistas para justificar su inserción en la academia. Mientras la primera actitud tiende a alinearse de modo acrítico a los paradigmas vigentes de la investigación científica, la segunda tiende simplemente a ignorar estos paradigmas.

Algunas soluciones para los conflictos generados por esa convivencia han sido adoptadas con mayor o menor éxito. Uno de ellos se constituye en la creación de un campo de excepción, en que la práctica artística es tolerada sin que tenga que cumplir las mismas obligaciones de otras disciplinas, y sin que la producción científica tenga que ser objetivamente evaluada en función de sus resultados. En ese caso, la dificultad de compatibilizar la investigación artística con otras formas de investigación académica es tomada como argumento para eximir al artista e investigador de prestar cuentas de su producción. En general, eso es posible cuando la dimensión de la producción artística es reducida dentro de la institución de modo que la parcela de recursos que consume es suficientemente pequeña para no generar disputa con otros campos del conocimiento. Otra solución está en la aproximación deliberada de las prácticas artísticas con otras disciplinas, especialmente en el campo de la tecnología. Artes mediadas tecnológicamente demandan equipamientos, laboratorios y conocimientos semejantes a los que encontramos en otras disciplinas históricamente consolidadas dentro de la academia. Esa aproximación está relacionada a una parte significativa de la producción musical de la década de 1950, pero el arte tecnológicamente mediado sigue siendo arte. No se doblga a los mismos formalismos, a los mismos métodos, a los mismos criterios de productividad o de impacto usados para dar apoyo a la práctica científica. Entonces, al adoptar esa solución se corre el riesgo de hacer pseudoarte, cuyo propósito es crear *gadgets* electrónicos o pseudoteorías revestidas de un apelo estético pueril y de poca contribución científica.

Recientemente, viene ganando fuerza la concepción de que el arte es, él mismo, un producto de generación de conocimiento y, por lo tanto, los procesos de creación y los objetos artísticos deben ser tomados como resultados –y no como objetos– de investigación. Esa perspectiva ha reverberado en diversos contextos. Brad Haseman (2006), de Queensland University of Technology en Brisbane, Australia, fue uno de los primeros autores a desarrollar esa idea de modo más consistente, acuñando el término *performative research* para invocar la pertinencia de considerarse la producción artística como producción de investigación. Compartiendo semejanzas con los métodos cualitativos y cuantitativos tradicionalmente usados tanto en las ciencias naturales cuanto en las ciencias humanas, esa vertiente expresa la contingencia de las prácticas actuales direccionadas para la acción y para los procesos de construcción de conocimiento. Una idea semejante ha conducido el trabajo de Orpheus Institute, en Ghent, en que existe un esfuerzo claro en equilibrar las fuerzas que conducen las prácticas artística y científica, con trabajos en que «la práctica evoluciona con un marco conceptual de apoyo, pero recíprocamente reinyecta datos en la matriz de reflexiones sobre la investigación artística, enriqueciendo y alimentando así el debate filosófico» (Coessens, 2009, p. 7). Y, en Reino Unido, la idea de una *Practice Based Research* ha sido institucionalmente aceptada como fundamentación para prácticas de investigación en ciencias humanas, pero principalmente en las artes, en donde los procesos y acciones constituyen el propio resultado de las investigaciones. Esa idea de *práctica como investigación* está formalizada en un documento producido por la agencia británica de fomento a la investigación en ciencias humanas (Arts and Humanities Research Council –AHRC). El texto, intitulado *AHRC Research Review in Practice-Led Research in Art, Design and Architecture*, desarrolla aspectos metodológicos de la investigación práctica y ha sido adoptado como parámetros para la

evaluación de las investigaciones en el área de artes en todo el Reino Unido. Ese tipo de discusión viene intensificándose en los últimos años y, aunque proponga un punto de vista muy apelativo, debemos notar que esas iniciativas resuelven sólo parcialmente la cuestión de equilibrar los campos de investigación artística y científica dentro de la institución académica. Por ejemplo, fallan, en general, al proponer formas de evaluación objetivas y cuantificables para las artes a la manera de cómo se practican en las llamadas ciencias duras.

Pero lo que es más importante de notar aquí es que esas soluciones surgen a partir de demandas de las propias instituciones, en razón de la existencia de criterios de evaluación, de disputa por financiamiento y algunas veces por la capacidad de autofinanciamiento o de generación de recursos de esas disciplinas. O sea, ellas no deben ser evaluadas en función de su validez en el campo del arte porque ellas son *respuestas políticas a demandas institucionales*. Difícilmente pueden ser tomadas en términos de verdaderas o falsas, correctas o equivocadas, ya que su origen no está en la solución de cuestiones que son esenciales al propio arte, sino en la adecuación a las demandas institucionales para las cuales las artes están sujetas.

Por lo tanto, el problema de la investigación artística dentro de las instituciones no es tanto epistemológico (¿qué es?), ni metodológico (¿cómo es?), sino es político (¿por qué es?). Es la afiliación del arte a la academia y su sumisión a sus presupuestos que impone el cuestionamiento del lugar y del papel de la investigación artística. Esa discusión no emerge de una crisis que se establece en el interior del propio arte, sino que surge, mas bien, de la dificultad de convivencia entre disciplinas diferentes dentro de la universidad.

Considerar ese aspecto político tal vez ayude a encontrar respuestas adecuadas para el problema y ciertamente ayuda a comprender las

respuestas elaboradas por la comunidad hasta el momento. La más evidente de ellas –y, posiblemente, la más perversa– es la de intentar esconder la particularidad de lo que podría ser visto como investigación artística para travestirla en una investigación con la misma naturaleza deductiva-inductiva que sustenta la investigación de las ciencias. Es preciso tener en cuenta que la contingencia política fuerza el propio contenido del arte. Todo el arte es contaminado políticamente. No me refiero aquí al compromiso político explícito, sino a las decisiones que un artista toma al ejercer su trabajo: los materiales que elige, las referencias que usa, los lugares en los que expone, las obras con que dialoga. Todas esas decisiones tienen un efecto que es estético, pero con consecuencias que son de naturaleza política. Cuando un arte se coloca como disociado de su contenido político, es decir, cuando él se declara como autónomo en relación a otras esferas de la praxis vital (para usar un término recurrente en el texto de Bürger), él no se transforma en apolítico. Él se convierte sólo alienado de su propio papel político.

Por esa razón, la propia relación con la institución debe ser constantemente repensada. Políticas culturales y de fomento pueden, por ejemplo, inducir la priorización de ciertos aspectos en relación a otros dentro de una institución. El estudio de Georgina Born sobre el Institute de Recherche et Coordinacion Musique/Acoustique (IRCAM) publicado en 1995 (*Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*) se transformó en un trabajo emblemático en ese sentido al demostrar como todo un aparato institucional poderoso –que posibilitó la formación de un instituto como el IRCAM– ayudó a crear una cultura tecnocéntrica de creación artística conducida no sólo por el IRCAM, sino contaminó la producción de otros nichos musicales que tenían al IRCAM como un modelo tanto institucional como de producción artística.³ Aunque esa relación entre

música, ciencia y otras instituciones pueda ser generalizada para diferentes lugares y épocas, ella es acentuadamente relevante en relación a la producción de vanguardia musical europea de la posguerra. Anne Veitl remarca la importancia que la idea de investigación musical adquirió en aquel momento, en especial en el contexto francés, donde se puede decir que fue establecida una política de Estado en relación a la producción de música contemporánea, algo inusual en otras partes del mundo.

El dominio de la «investigación musical» no sólo se refiere, como el sentido literal del término podría dar a entender, a las investigaciones científicas sobre o para la música. Con la «investigación musical» ocurrió una gran reconfiguración en el mundo de la música en los últimos cuarenta años. Alrededor del proyecto de 'investigación musical' diferentes deseos de cambiar la vida musical contemporánea se concretaron, fueron combinados, pero también fueron contrariados, modificados, confrontados. El dominio de la «investigación musical» fue el terreno privilegiado donde las dinámicas sociales y las acciones públicas se combinaron con el objetivo de actuar a largo plazo sobre la condición del compositor y sobre los problemas de la actividad de composición (Veitl, 1997, p. 11).

Así como ocurrió con la instrumentalización de la música y de la ciencia entre los siglos XVI y XVII, en la segunda mitad del siglo XX hay un fuerte componente cientificista que contamina todas las esferas de la cultura, incluyendo ahí la música. El surgimiento de disciplinas como la Teoría de la Información, de la Cibernética, la Teoría de la Gestalt, y la Inteligencia Artificial, aliadas a los desarrollos tecnológicos de gran impacto en la sociedad, como el dominio de la energía atómica, la ingeniería espacial, las computadoras digitales y el subsecuente proceso de digitalización de modo general, todo eso contribuye para la formación de un imaginario colectivo en que la tecnología se presenta como la

solución para los problemas de la contemporaneidad, mucho de ellos generados a partir del propio uso intensificado de esas tecnologías. A pesar de que en las ciencias frecuentemente se crea que las máquinas, aparatos y capital puedan resolver nuestros problemas más significativos, creo que nuestras mayores crisis hoy son de naturaleza político o social, y no económico o tecnológico. En la medida en que nos damos cuenta de eso, es razonable que muchas agencias de apoyo a la investigación dejen de dar tanta importancia a factores como innovación tecnológica para cobrar de sus investigadores la existencia de un impacto social consistente. Obviamente, cuando el arte dentro de la institución es evaluada según estos criterios, es necesario que este se adapte a ellos. De ahí la frecuencia creciente con que producciones artísticas vienen dirigiéndose hacia formas como el arte urbano, de intervenciones en espacios públicos, de procesos creativos que surgen en formatos de talleres de acción colectiva y participativa (como en las prácticas de *circuit bending* o improvisación libre), etcétera.

En el arte, cuando se cambia la forma, se cambia el contenido, por lo tanto, estos direccionamientos de origen político son agentes que inducen a ciertas opciones estéticas y poéticas de los artistas. Dentro o fuera de la academia, el efecto estético y la consecuencia política forman parte de un mismo proceso y es prerrogativa del artista ponderar la proporción en que los dos serán tomados en cuenta en su proceso creativo. Estar dentro de la institución es participar de sus actos regulatorios. Ignorar que la institución siempre impone una política es un acto de alienación.

Cerrando el círculo

Pienso que hay un modo conciliador de encarar el arte dentro de la institución sin que él se neutralice o se vea constantemente colocado en una posición inferior en relación a otras disciplinas. Esa conciliación no significa resolver las tensiones entre arte e institucionalización, pero sí enfrentar abiertamente esas tensiones. Para ello es necesario asumir que el arte dentro de la universidad debe proponer un modo de acción que es, eventualmente, distinto de aquel producido por el arte que es hecho fuera de ella. Se debe entender que la naturaleza de un proyecto de investigación artística es diferente a la naturaleza de un proyecto científico. Los tipos de argumentación deductiva e inductiva en las ciencias suponen la búsqueda de objetivos predeterminados y esperan construir propuestas que puedan ser cuantificables y calificables, aumentando el conocimiento sobre un determinado objeto y, eventualmente, llegando a proposiciones que pueden ser consideradas como verdades. Como apunta Silvio Zamboni en su reflexión sobre la investigación artística:

La creación artística refleja la visión personal del artista, de la misma forma que la creación científica refleja la visión personal del científico. La diferencia de una obra y de otra no está en el acto creativo, sino en el proceso de trabajo fundamentado en un determinado paradigma y en el conocimiento acumulado de quien realiza la obra (2006, p. 34).

Ahora, no hay como orientar una producción artística a partir de la búsqueda de verdades, por lo tanto, no se puede esperar que la investigación artística sea conducida por los mismos preceptos que la investigación en las ciencias. A pesar de esto, hay un punto común en los modos de argumentación de estos dos campos: la investigación en ambos, arte y ciencia, parte de un proceso de abducción. Se debe al pensador y semiólogo estadounidense Charles Sanders Peirce (1839-1914), colocar

los razonamientos inductivos y deductivos como complementarios al revés de opuestos, y agregar el razonamiento abductivo como forma de inferencia lógica. Además, son de las discusiones entre Charles Sanders Peirce y William James (ambos estaban en Harvard en los años de 1870) que comienza a ganar fuerza el concepto de pragmatismo. El pragmatismo de Peirce incluye algunos preceptos básicos del pensamiento empírico (basado en la experiencia) y del pensamiento racional (basado en conceptos). La abducción para Peirce es el proceso de inferencia a partir del cual formulamos hipótesis sobre las cosas (1955, p. 151). La abducción sería la única operación lógica que produce ideas realmente nuevas y estaría en la base para la formación de conceptos y teorías:

La sugerencia por la abducción viene como un flash. Es un acto de *insight* [...] Es verdad que los diferentes elementos de la hipótesis ya estaban en nuestras mentes antes; pero es la idea de juntar lo que nunca soñamos reunir que proyecta la nueva sugerencia ante nuestra contemplación (Peirce, 1955, p. 304).

El proceso abductivo es esencial para cualquier proceso creativo, pues está íntimamente ligado a los procesos intuitivos o de adivinación, cuando formulamos una respuesta sin que se pueda presentar una argumentación objetiva que la apoye. El proceso abductivo es fundamental en la experimentación artística cuando muchas veces encontramos soluciones sin que exista un problema. Esas soluciones no son fruto de una mera casualidad, pero emergen del conocimiento acumulado de quien la crea. Todavía no se puede formalizar totalmente ese proceso, la tendencia es que al ser concretizado en realizaciones prácticas, él se va cristalizando, generando procedimientos, conceptos y formulaciones que pueden, entonces, ser confrontados con otras prácticas creativas, con otros objetos artísticos, y con otras formas de

conocimiento. Así, el trabajo experimental en arte no siempre busca objetivar un resultado que puede ser determinado de antemano, pero es a partir de él que resultados –obras, conceptos, procesos, técnicas– surgen, se transforman y se renuevan.

Para cerrar el círculo respecto de estas tensiones que se establecen cuando la investigación artística se da dentro de instituciones que no son artísticas, quiero retomar dos puntos mencionados en ese texto: todo arte involucra investigación y, en alguna medida, una actitud experimental; y toda investigación en arte es una acción al mismo tiempo creativa y política. Aunque existan diversas perspectivas por medio de las cuales se pueda lidiar con el problema de la investigación en música, estos dos puntos han servido de base para proyectos que vengo realizando en la universidad en las últimas dos décadas y, más recientemente, dentro del Núcleo de Investigaciones en Sonología⁴ (NuSom) de la Universidad de São Paulo.

El NuSom es un centro interdisciplinar direccionado para investigaciones en prácticas musicales experimentales, tecnología musical, arte sonoro y estudios del sonido, buscando integrar la producción de procesos creativos a la investigación académica. Este grupo siempre se preocupó por reflexionar sobre los modos de inserción de nuestras investigaciones dentro de un contexto académico. En este contexto, la búsqueda por una actitud experimental y de una reflexión crítica y política sobre nuestra producción ha servido para orientar los proyectos que realizamos.

El trabajo del NuSom ha servido como un espacio para probar procesos de integración entre práctica artística e investigación académica. En ese sentido, el experimentalismo tiene un papel central, pues entiendo que una actitud experimental impide que nuestros proyectos se

configuren como mera confirmación de aquello que ya está de algún modo consolidado dentro del campo de la música. O sea, el experimentalismo implica una constante búsqueda por cuestiones que se muestran pertinentes no sólo en el plan estético, sino también en el político y en el social. Esto ha proporcionado una intensa actividad de creación artística que sirve también de material para la reflexión teórica. Buscamos así contribuir fomentando un espacio creativo dentro del contexto académico que preserve la libertad estética, pero que ofrezca, a su vez, contribuciones sobre el propio arte como acción social y cultural. Entiendo que eso requiere de una reflexión crítica y ética sobre el papel de la producción artística dentro del ámbito de la universidad. La mayor parte de las creaciones del grupo es colectiva e involucra discusiones sobre aspectos conceptuales, técnicos y estéticos abordados en cada propuesta artística. O sea, cada trabajo es fruto de preocupaciones que trascienden el dominio de la música. El lugar donde el trabajo será presentado, en qué contexto, para cuál público, con cuáles recursos técnicos, son aspectos tenidos en cuenta, junto con reflexiones de orden conceptual o política. Cada miembro del grupo puede contribuir con sus habilidades técnicas o artísticas, pero también ayudando a crear un contexto crítico en el cual la música es considerada también en relación a lo que está más allá de ella misma. Una vez más, la actitud experimental es fundamental porque impone una búsqueda creativa por cuestiones que son social y artísticamente relevantes.

Las obras generadas no se colocan como respuestas a esas cuestiones, sino como resultados transitorios, que son constantemente revaluados en función de los contextos en que estamos actuando en un determinado momento y también en función de aquello que vamos aprendiendo durante el proceso de construcción y presentación de los trabajos. Esa transitoriedad estimula una actitud experimental, en que los trabajos

desafían un cierto determinismo histórico que entiende el conocimiento como algo acumulativo y dependiente de la permanencia de las cosas y de las ideas, y de una unión estrecha con las raíces y tradiciones establecidas en el pasado. Es esa permanencia de aquello que se ha cristalizado como una visión del pasado que fundamenta y legitima el presente. Lo que es transitorio, por otro lado, representa aquello que sólo adquiere sentido en el aquí y ahora. Esto no significa despreciar la historia y la tradición: significa abrir espacio para contar nuevas historias, o recontar de forma diferente las historias que ya conocemos. En este sentido, como apunta Denis Miller, «la ventaja de un ser transitorio es que él está menos sujeto a la construcción y a los juicios institucionales» (2010, p. 33).

Esa práctica experimental nos ha llevado a apostar en una producción en que la música y las artes sonoras se constituyen como puentes para lidiar con cuestiones conceptuales, técnicas o sociales. Un determinado trabajo del grupo puede explorar un concepto específico, como, por ejemplo, la idea de presencia, la cual será debatida previamente, antes de concretizarse en una obra o en un *performance*. Además, de estos debates pueden surgir la construcción de dispositivos que emerjan de las discusiones conceptuales del grupo. Al concretizar esas experiencias en la forma de una obra o proceso artístico, el grupo tendrá en cuenta los propósitos de esa creación: donde será presentado el contexto. Hay aún un trabajo importante de registro y discusión que sigue a la creación de los trabajos que tiene por objetivo evaluar los resultados en función del proceso como un todo y a ofrecer material para remodelar el trabajo o para dar apoyo a creaciones futuras. La idea es que por medio de la experimentación la música y las artes sonoras posibiliten un ambiente de reflexión que va más allá de la práctica creativa.

El compositor e investigador Pierre Schaeffer también veía en el experimentalismo uno de los puntos claves de su trabajo. Schaeffer logró

como pocos transitar entre los dominios más internos de la práctica musical y la investigación de sus consecuencias, efectos y afectos. A partir de la investigación experimental, Schaeffer pensaba la música mucho más allá de ella misma:

Sobre la proposición de un «algo a ser escuchado» cuya autenticidad no está garantizada, y cuyas interpretaciones pueden ser divergentes, la experiencia musical debe reconocerse con sinceridad. Liberémonos de una vez por todas de la mitología de un arte infalible y casi incriticable. Practiquemos, en la escucha de las obras, la duda sistemática, sin olvidar la curiosidad, la disponibilidad. Si perdemos allí la satisfacción estética –de todos modos, ya comprometida– a la que estábamos acostumbrados, podemos encontrar otras, antropológicas, por ejemplo. La música es mucho más (o menos) que la música. La actividad del compositor refleja, como en otras actividades, procedimientos, tendencias, patrones de nuestra humanidad tecnológica. En ella, como en otros lugares, se combinan debilidad y poder, saciedad y escasez. En ausencia de un lenguaje, ya que, afortunadamente, la música no es explícita, el inconsciente colectivo satisface sus manierismos, realiza sus fantasías, y refuerza sus gritos (1976, p. 42).

Sin renunciar a sus misterios la música dice tanto sobre ella misma como sobre lo que está más allá de ella. Y los dos lados sólo se revelan a partir de la actitud investigativa, la cual depende de nuestras elecciones, creencias y de nuestras historias. Pero depende, antes de todo, de nuestros deseos.

Referencias bibliográficas

- Basbaum, R. (2006). O Artista Como Pesquisador. *Concinnitas*, 1(9), pp. 7076.
- Born, G. (1995). *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*. California: University of California Press.
- Bürger, P. (2008). *Teoria da Vanguarda* (José P. Antunes, trad.). São Paulo: Cosac Naify.
- Coessens K., Crispin D. y Douglas A. (2009). *The Artistic Turn a Manifesto. Collected Writings of the Orpheus Institute*. Ghent: Orpheus Institute.
- Coli, J. (2010). "Mistérios de um mundo sem mistérios". En: A. Novaes (Org.). *A Experiência do Pensamento* (pp. 279-288). San Pablo: Edições SESC.
- Dahlhaus, C. (septiembre, 1984). "La Crise de L'expérimentation." *Contrechamps* 3. París/Lausanne, l'Age d'Homme, pp. 10617.
- Danto, A. (octubre, 1964). "The Artworld." *The Journal of Philosophy*, 61(19), American Philosophical Association, Eastern Division SixtyFirst Annual Meeting. (15 de octubre 15 de 1964), pp. 571-84.
- Dewey, J. (2005). *Art as experience*. New York: Penguin Group (Obra original publicada en 1934).
- Gell, A. (2010). "The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology". En: G. Adamson (Ed.). *The Craft Reader* (pp. 464-482). Oxford/New York: Berg. (Obra original publicada en 1992).

- Goehr, L. (2008). "Explosive Experiments and the Fragility of the Experimental." En: L. Goehr (Ed.). *Elective Affinities: Musical Essays on the History of Aesthetic Theory*, (pp. 108-35). New York: Columbia University Press.
- Haseman, B. (2006). A Manifesto for Performative Research. Media International Australia incorporating Culture and Policy. *Practice-led Research*, (118), pp. 98-106.
- Iazzetta, F. (2016). A imagem que se ouve. En: G. Prado, M. Tavares y P. Arantes (Org.). *Diálogos Transdisciplinares: Arte e Pesquisa*, 1, 176-395. São Paulo: ECA/USP.
- Iazzetta, F. (2015). Processos musicais: entre a experimentação e a criação. *Resonancias: Revista de investigación musical*, 19, pp. 141-146.
- Miller, D. (2010). *Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material* (R. Aguiar, trad.). Río de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Nyman, M. (1974). *Experimental Music: Cage and Beyond*. New York: Schirmer Books.
- Peirce, Ch. S. (1955). *Philosophical Writings of Peirce*. En: J. Buchler (Ed.), New York: Dover Publications.
- Rust, C., Motteam, J. y Till, J. (2007). AHRC research review: practice-led research in art, design and architecture. *Arts and Humanities Research Council*. Disponible en: <https://archive.org/details/ReviewOfPractice-ledResearchInArtDesignArchitecture> [Fecha de acceso: 05/05/17].
- Santaella, M. L. (2016). Reflexões sobre Arte & Pesquisa. En: G. Prado, M. Tavares y P. Arantes. (Org.). *Diálogos Transdisciplinares: Arte e*

Pesquisa, 1, pp. 54-65. São Paulo: ECA/USP.

Schaeffer, P. (noviembre, 1976). La Musique par Exemple. Positions et propositions sur le traité des objets musicaux. *Musique en Jeu*, 25, pp. 32-38.

Veitl, A. (1997). *Politiques de La Musique Contemporaine: Le Compositeur, La "recherche Musicale" at l'Etat en France de 1958 à 1991*. Paris: L'Harmattan.

Zamboni, S. (1998). *A Pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência*. Campinas: Editora Autores Associados.

Notas

¹La palabra misterio, aquello de lo cual no se conoce la causa, que no se puede explicar, del griego *mystérion*, está relacionada con la idea de cerrar la boca, de callar, de transformar algo secreto.

²La idea de imagen, siendo aquello que representa por analogía o figuración, no se restringe al dominio de lo visual y la propia música opera también por medio de imágenes. Para un desarrollo de esta cuestión ver el texto *La imagen que se oye* (Iazzetta, 2016).

³Sólo para dar un ejemplo, alrededor de 2003, el director científico de la Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) realizó una visita a Francia y tuvo la oportunidad de conocer el Institute de Recherche et Coordinacion Musique/Acoustique (IRCAM). Al regresar a Brasil, propuso a un grupo de investigadores paulistas la creación de un centro de investigación a los moldes del instituto francés. A pesar de las significativas diferencias entre las realidades culturales y económicas de Brasil y Francia, el modelo tecnocéntrico y científicista considerado como representativos del modo de acción del IRCAM pareció extremadamente apelativo para la fundación paulista.

El hecho es todavía más significativo si pensamos que el apoyo de la fundación de financiamiento en el estado de San Pablo, una de los más

importantes de Brasil, sería dado a la música, un área de dimensiones tímidas en el campo del financiamiento científico. Este Instituto Virtual da Música y Tecnología brasileño llegó a ser bautizado –sería llamado MusArtS– Musica Articulata Scientia pero por diversas razones, incluyendo ahí la falta de consenso entre los investigadores involucrados en el proyecto, nunca llegó a ser implementado.

⁴Una descripción más detallada de las actividades del NuSom puede ser encontrada en Iazzetta (2015).