

Investigación artística en tránsito

Rubén López-Cano

Escola Superior de Música de Catalunya

lopezcano@yahoo.com

Cuando escribimos *Investigación artística en música: Problemas, métodos, paradigmas, experiencias y modelos* (López-Cano y San Cristóbal 2014), este campo lucía aún como una promesa, una infraestructura en construcción cuyos cimientos y mejores resultados estaban aún por llegar. Sin embargo, algunos críticos como Solleveld (2012) se comenzaban a desesperar. Habían pasado ya veinte años desde que instituciones, académicos y artistas paseaban del brazo de esta etiqueta y aún no se había generado un elenco de metodologías estables, discursos delimitados, formatos de presentación aceptados de manera amplia o trabajos modélicos que construyeran el núcleo duro del paradigma que la investigación artística afirmaba ser. El *Journal for Artistic Research*, la revista multimedia académica y con referato más importante del área, apenas comenzaba su andadura y no había aún criterios bien establecidos para arbitrar este tipo de colaboraciones. En aquel tiempo, el director de un prestigioso centro europeo dedicado por entero a este ámbito, me confesó que tras veinte años de estar al frente de ese organismo, no sabría decir aún en qué consistía la investigación artística.¹ Pues bien, en la línea de salida de la tercera década del siglo XXI, me temo, las cosas no han cambiado mucho.

En un encuentro reciente, Mika Elo (2020), parafraseando a Henk Borgdorff, afirmó que el núcleo epistémico de la investigación artística está vacío. O quizá, para decirlo de otro modo, está congestionado por una multiplicidad de agendas de investigación extraordinariamente disímiles. En efecto, hay tantos intereses de conocimiento, maneras de abordarlos, necesidades y posibilidades discursivas para comunicarlos, que la consolidación del campo en una estructura coherente se ha dilatado bastante. Pero hay otro elemento que dificulta aún más este proceso. La etiqueta *artistic research* no solo ha sido transitada por diferentes maneras de concebir la creación de conocimiento dentro del campo de las artes en el seno de instituciones académicas de nivel superior. Hemos de admitir que, a lo largo del tiempo, la rúbrica “investigación artística” se ha usado también como estrategia burocrática para computar la producción artística convencional en los sistemas cuantitativos de evaluación del trabajo académico (Schippers, Tomlinson y Draper 2017, 164); también ha servido de estratagema persuasiva para la obtención de fondos para proyectos o programas de estudio artísticos (Rößler y Schulte 2018, 153) o se la ha reducido a mero reclamo publicitario para promocionar programas de formación superior (másters, maestrías o doctorados) sin propuestas investigativas especialmente innovadoras y cuyo objetivo fundamental es adaptar a especialistas del arte, noveles o con trayectoria, a las condiciones laborales del mundo contemporáneo (López-Cano y San Cristóbal 2014, 27-28).

La perpetua adolescencia a la que parece condenada la investigación artística puede responder a la pretensión de complacer a toda esta selva de discursos, prácticas e intereses en ocasiones contradictorios e incompatibles. Por ello, siguiendo también a Mika Elo (2020), debemos

1. Más aún, le parecía “peligroso” que en nuestro libro intentáramos esbozar un par de ideas concretas al respecto.

admitir que la investigación artística no podrá construirse a partir de definiciones, reflexiones o proclamas realizadas desde discursos metodológicos o epistémicos. Paradójicamente, tampoco derivará directamente de lineamientos institucionales que la regulan. En su lugar, hay que observar detenidamente cómo construye su propio campo profesional autónomo desde los discursos y resultados de investigaciones específicas. Pero aquí hay otro problema. No todo lo que se produce bajo el rótulo "investigación artística" ha sido generado por personas que se consideran a sí mismas profesionales de este espacio.

Una parte importante de esta actividad se desarrolla dentro de instancias académicas curriculares obligatorias, como trabajos finales, tesis y tesinas de primer, segundo y tercer ciclo de la educación superior. Una vez superados esos créditos, sus autores se olvidan de la metodología, la construcción de preguntas, de la autoetnografía y documentación de los procesos creativos propios y de la escritura académica. Automáticamente se concentran en encontrar un lugar en el campo profesional y simbólico del arte y comulgar con su particular sistema de valores que no siempre coinciden con los de la academia (López-Cano 2020). A lo largo de los últimos diez años, he notado hasta qué punto la producción profesional de la investigación artística en música, es decir la realizada por especialistas que la enseñan, dirigen tesis de doctorado, participan en proyectos subvencionados y publican con regularidad en espacios académicos, dista en intereses, preguntas y discursos, de la que realizan estudiantes de grado, máster o doctorado. Esto no suele ocurrir en otras áreas. En (etno)musicología, por ejemplo, los trabajos finales y las tesis del estudiantado están muy influidas por las tendencias metodológicas, objetos de estudio dominantes y discursos académicos de moda en los que participan sus profesores y supervisores.²

Por todo ello, en esta sección especial de *Resonancias* dedicada a la investigación artística o investigación basada en la práctica artística, se recogen algunas experiencias específicas en este campo. Cuando fui invitado a coordinarla, me propuse hacer una batería de preguntas a tres tipos de perfiles de practicantes de la investigación artística: quienes están en proceso de terminar un doctorado en esta especialidad; quienes lo terminaron y desarrollan una actividad profesional musical intensa aunque no especialmente dedicada a este campo; y quienes se ocupan del desarrollo de este ámbito de manera profesional, es decir, artistas de la música que hacen investigación artística, ofrecen seminarios al respecto, dirigen tesis, colaboran con centros especializados en proyectos subvencionados, publican en revistas especializadas con regularidad, etc., y que sin duda están construyendo el núcleo de lo que será el campo profesional autónomo en este ámbito.³

Las preguntas que realicé giraban en torno a temas como las metodologías que emplean en sus investigaciones; el modo de conciliar la práctica artística con las diferentes tareas de investigación; sus usos particulares de la autoetnografía; el tipo de productos que suelen generar; las diferencias entre "pensar para la creación" y "pensar para la reflexión", etc. Confieso que esperaba obtener unas respuestas organizadas que me permitirían enumerar un elenco de metodologías, estrategias y experiencias bien definidas, discretizadas y comparables a simple vista. Pero el resultado fue, una vez más, una serie de discursos particulares con

2. Para una enumeración de algunas de las contradicciones por las que transita la investigación artística actualmente, véase López-Cano 2020.

3. Inicialmente invité a una docena de especialistas buscando paridad de género. Las personas que escriben en este dossier son las que finalmente atendieron a mi petición.

tramas argumentales y estrategias narrativas encerradas en su propia textualidad, en los que se destacan aspectos muy distintos de experiencias estéticas y cognoscitivas muy puntuales. De este modo, los textos siguientes son una buena muestra de la pluralidad de discursos y modalidades de conceptualización y comunicación de la experiencia investigadora en este terreno.

Ahora un par de palabras sobre los trabajos que integran esta sección. Pedro González Fernández es violinista, compositor y creador multimedia. Está terminando el doctorado en investigación artística en la Hochschule für Musik und Theater de Hamburgo.⁴ Hace veinte años su nombre circularía exclusivamente en los circuitos de conciertos, festivales y encuentros de música experimental y tecnología. Sin embargo, en el contexto actual, sus opciones de desarrollo artístico y profesional están atravesadas casi necesariamente por los espacios cobijados bajo el rubro “investigación artística”. De este modo, González Fernández, además de conciertos y performances, está obligado a participar en seminarios, congresos y publicaciones académicas. Aquí nos describe cómo se integra la creación y pensamiento artístico dentro de los debates y estructuras de intercambio académico en los que participa. En específico nos habla de *String Mask Overflow*: una composición, performance-instalación multimedia e interactiva que al mismo tiempo es un argumento y pieza de debate. En ella reflexiona sobre la irrefrenable “gamificación” de nuestras vidas y el papel de los videojuegos como herramientas epistémicas y estéticas para comprender el mundo. La propuesta formó parte de las reflexiones y discusiones que, con soportes artísticos y logocéntricos, tuvieron lugar en un seminario.⁵

Johannes Boer es intérprete de viola da gamba y, hasta hace poco, fue el director del departamento de música antigua del Conservatorio de La Haya. También cuenta con estudios y experiencia musicológica (Boer y Van Oorschot 1994). En estos momentos prepara los últimos detalles de su tesis doctoral en la Universidad de Leiden (coordinada por el programa docArtes del Instituto Orpheus de Gante). Para él, la interpretación históricamente informada y la musicología son dos formas de dialogar con el pasado, cada una de ellas sujeta a sus propios valores de verdad y reglas específicas dentro de sus respectivas comunidades. Sin embargo, esta polaridad limita su comprensión de las prácticas de improvisación e interpretación de la música en la época de Monteverdi. Por ello, Boer plantea una tercera vía: revisa documentos y música de la época con el denuedo filológico de la musicología; pero, al mismo tiempo, les aplica la episteme del legado artístico de la interpretación históricamente informada. Con ello se replantea preguntas que solo pueden atenderse desde la práctica artística más especulativa a partir de un tipo de hermenéutica singular que resuena en la tapa de su instrumento. El resultado es *La Tragedia di Claudio M* (2020), una ópera que ofrece respuestas sumamente interesantes sobre las pasiones y nociones estéticas del músico cremonés y su entorno.⁶

Adilia Yip obtuvo su doctorado en la Universidad de Amberes (Yip 2018), también bajo la coordinación de docArtes. Su trabajo no tuvo un producto artístico único.⁷ Como nos cuenta en su contribución a esta sección, su investigación consistió en una inmersión cultural profunda

4. Véase su página web donde se puede apreciar su trabajo: <http://www.pedrogonzalez.es>.

5. Véase un fragmento de la pieza en <http://www.pedrogonzalez.es/string-mask-overflow.html>.

6. Véase <https://www.musicainscena.nl/english/index.html>.

7. Véase también Yip 2014.

en la práctica del balafón de África occidental. A través de técnicas de investigación cualitativa como la observación participante y la producción de abundantes relatos autoetnográficos, Yip nos cuenta cómo fue el proceso de descentramiento de su "Yo" músico a partir de su convivencia y práctica con músicos de las etnias Bobo y Bamana (que habitan principalmente en Burkina Faso y Mali, respectivamente). Al final logró una transformación sustancial en los modos de entender el "control" en el hacer música; afirmó una conciencia corporal y una gestión particular de la energía que nunca aprendió en ningún conservatorio. El suyo fue un recorrido por lo inefable de la experiencia de hacer música.

Stefan Östersjö es un guitarrista sueco especializado en la música de nueva creación. Se doctoró en la Universidad de Lund con un trabajo en el que reflexionaba sobre los procesos colaborativos entre instrumentistas y compositores, y en el que aplicó una metodología cualitativa digna de estudio (Östersjö 2008). Es un profesional de la investigación artística que enseña en la Academia de Música de Malmö, investiga en el Orpheus Institute y publica de manera incansable (Frisk y Östersjö 2006; 2013a; 2013b; Coessens y Östersjö 2014; Coorevits et al. 2015; E. Clarke et al. 2017; Thù y Östersjö 2020 y Östersjö 2013). Desde hace tiempo colabora con la música vietnamita Nguyễn Thanh Thủy. En su artículo nos habla del proyecto *Music in Movement* en el que combinan danza, composición "corporalmente informada" y teorías de la cognición corporeizada. Además de aplicar estrategias cualitativas para comprender e incidir en el diálogo con compositores durante el proceso de creación, destaca su estrategia de corporeización del saber musical. No se comunican con los compositores por medio de partituras, estructuras o conceptos abstractos como "melodía", "armonía" o "contrapunto". En su lugar, lo que domina son los gestos efectores de sonido: transcriben gestualmente una pieza para usar el movimiento resultante en la configuración de otra obra diferente con otro instrumental, músicos y cuerpos.⁸

Paulo de Assis es pianista y compositor ampliamente reconocido en la escena internacional de la investigación artística en música. Es autor de varios artículos y libros, algunos de ellos dedicados específicamente a la experimentación (De Assis 2006; 2013; 2016; 2018a). También ha editado varios volúmenes colectivos de suma importancia para este campo (De Assis y Giudic 2017; De Assis 2018b). De Assis eligió emplear mis preguntas de inicio a manera de entrevista. Con ello nos permite conocer de primera mano cómo concibe este autor su propio trabajo y el de sus colegas. De Assis examina y desmonta todas las presuposiciones que encierran algunas de mis preguntas; pone sobre la mesa un nuevo marco de comprensión (muchas veces basado en Deleuze); para posteriormente transmitirnos su experiencia de manera más extensa. De Assis nos muestra que tanto la noción de lo académico como la de lo artístico están siempre mediadas por conceptos específicos. Y, precisamente, uno de los objetivos de la investigación artística es desarmar *habitus* para generar nuevas epistemes.

El mosaico que ofrecen los artículos de esta sección refleja de muy buena manera la pluralidad irreductible de este ámbito de trabajo siempre resistente a las definiciones simples.

8. Su proyecto me recuerda experiencias anteriores de trabajo compositivo a partir exclusivamente del gesto como "Sounded Gesture and Enacted Sounds" de Brooks y Harron 2011 (véase López-Cano y San Cristóbal 2014, 111 y 231).

Referencias

- Boer, Johannes y Guido Van Oorschot, eds. 1994. *A Viola Da Gamba Miscellany: Proceedings of the International Viola Da Gamba Symposium, Utrecht 1991*. STIMU, Foundation for Historical Performance Practice.
- Brooks, William y Damien Harron. 2011. "Sounded Gesture and Enacted Sounds (preliminary report)". Paper presented at York-Orpheus Seminar: Embodiment - Experiment, United Kingdom. York.
- Clarke, Eric, Mark Doffman, David Gorton y Stefan Östersjö. 2017. "Fluid Practices, Solid Roles?". En *Distributed Creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music*, editado por Eric Clarke y Mark Doffman. Oxford / Nueva York: Oxford University Press.
- Coessens, Kathleen y Stefan Östersjö. 2014. "Habitus and the Resistance of Culture". En *Artistic Experimentation in Music: An Anthology*, editado por Darla Crispin y Bob Gilmore, 333-47. Lovaina: Leuven University Press.
- Coorevits, Esther, Dirk Moelants, Stefan Östersjö y David Gorton. 2015. "Decomposing a Composition: On the Multi-layered Analysis of Expressive Music Performance". En *Music, Mind, and Embodiment*, editado por Richard Kronland-Martinet, Mitsuko Aramaki y Sølvi Ystad, 167-189. Plymouth: Springer.
- De Assis, Paulo. 2006. *Luigi Nonos Wende: zwischen "Como una ola fuerza y luz" und "... sofferte onde serene..."*. Wolke Verlag.
- _____. 2013. "Epistemic Complexity and Experimental Systems in Music Performance". En *Experimental Systems: Future Knowledge in Artistic Research*, editado por Michael Schwab, 151-163. Lovaina: Leuven University Press.
- _____. 2016. *Experimental Affinities in Music*. Lovaina: Leuven University Press.
- _____. 2018a. *Logic of Experimentation: Reshaping Music Performance in and through Artistic Research*. Lovaina: Leuven University Press.
- _____, ed. 2018b. *Virtual Works—Actual Things: Essays in Music Ontology*. Lovaina: Leuven University Press.
- De Assis, Paulo y Paolo Giudic. 2017. *The Dark Precursor: Deleuze and Artistic Research*. Lovaina: Leuven University Press.
- Elo, Mika. 2020. "Ecologies of Artistic Research Practice". En *Indisciplinas. Investigación en la práctica de las artes*, editado por Jeffrey Swartz. Barcelona: Campus de les Arts y Universitat de Barcelona.
- Frisk, Henrik y Stefan Östersjö. 2006. "Negotiating the Musical Work. An Empirical Study on the Inter-relation Between Composition, Interpretation and Performance". En *EMS- 06. Electroacoustic Music Studies Network*. Beijing.

_____. 2013a. "Beyond Validity". *Swedish Journal of Music Research/Svensk Tidskrift För Musikforskning* 95.

_____. 2013b. *(Re) Thinking Improvisation: Artistic Explorations and Conceptual Writing*. Doctoral Studies and Research in Fine and Performing Arts. Malmö: Malmö Academy of Music, Lund University.

López-Cano, Rubén. 2020. "Investigación artística indisciplinada". En *Indisciplinas. Investigación en la práctica de las artes*, editado por Jeffrey Swartz. Barcelona: Campus de les Arts y Universitat de Barcelona.

López-Cano, Rubén y Úrsula San Cristóbal. 2014. *Investigación artística en música: problemas, métodos, paradigmas, experiencias y modelos*. Barcelona: Fonca-Esmuc.

Östersjö, Stefan. 2008. "Shut up 'n' Play!: Negotiating the Musical Work". Tesis de Doctorado, Malmö Academy of Music.

_____. 2013. "The Resistance of the Turkish Makam and the Habitus of a Performer. Reflections on a Collaborative CD-Project with Erdem Helvacioğlu". *Contemporary Music Review* 32 (2-3): 201-213.

Rößler, Falk y Philipp Schulte. 2018. "Against Functionalization: On Artistic Research". En *Knowledge, Normativity and Power in Academia: Critical Interventions*, editado por Aisha-Nusrat Ahmad, Maik Fielitz, Johanna Leinius, y Gianna Magdalena Schlichte, 151-62. Fráncfort / Nueva York: Campus Verlag.

Schippers, Huib, Vanessa Tomlinson y Paul Draper. 2017. "Two Decades of Artistic Research". En *Artistic Research in Music: Discipline and Resistance: Artists and Researchers at the Orpheus Institute*, 163-71. Lovaina: Leuven University Press.

Solleveld, Floris. 2012. "A Paradigm for What? Review of: Henk Borgdorff (2012) The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia". *Krisis. Journal for Contemporary Philosophy* 2: 78-82.

Thùy, Nguyễn Thanh y Stefan Östersjö. 2020. "Performative Ethnographies of Migration and Intercultural Collaboration in Arrival Cities: Hanoi". *Journal of Embodied Research* 3 (1). <https://doi.org/10.16995/jer.19>.

Yip, Adilia. 2014. "The Creativity in Artistic Research Method. Conference Paper Submitted to 3rd European Platform for Artistic Research in Music (EPARM)". *L'ESMuC digital. Revista de L'Escola Superior de Música de Catalunya*, 2014. http://www.esmuc.eu/esmuc_digital/Esmuc-digital/Revistes/Numero-31-octubre-2014/Espai-de-recerca.

_____. 2018. "Inventing New Marimba Performance from the African Balafon Music Practice". Tesis de Doctorado, University of Antwerp.

R