



COLECCIÓN CONOCIMIENTO CONTEMPORÁNEO

El devenir de las civilizaciones: interacciones entre el entorno humano, natural y cultural

Coordinadora
Sandra Olivero Guidobono

Dykinson, S.L.

EL DEVENIR DE LAS CIVILIZACIONES: INTERACCIONES ENTRE EL ENTORNO HUMANO, NATURAL Y CULTURAL.

Diseño de cubierta y maquetación: Francisco Anaya Benítez

© de los textos: los autores

© de la presente edición: Dykinson S.L.

Madrid - 2021

N.º 10 de la colección Conocimiento Contemporáneo

1ª edición, 2021

ISBN 978-84-1377-324-7

NOTA EDITORIAL: Las opiniones y contenidos publicados en esta obra son de responsabilidad exclusiva de sus autores y no reflejan necesariamente la opinión de Dykinson S.L ni de los editores o coordinadores de la publicación; asimismo, los autores se responsabilizarán de obtener el permiso correspondiente para incluir material publicado en otro lugar.

CAPÍTULO 68. DISEÑO DE PROGRAMA DE DESENSIBILIZACIÓN SISTEMÁTICA DE LA ANSIEDAD ESCÉNICA EN LAS ESPECIALIDADES INTERPRETATIVAS DESDE LA PERSPECTIVA DE LA ASIGNATURA DE REPENTIZACIÓN Y TRANSPORTE O LECTURA A VISTA DE LOS CONSERVATORIOS SUPERIORES DE MÚSICA.....	1422
AINARA ESTÍVARIZ FAGÚNDEZ	
CAPÍTULO 69. LOS INTÉRPRETES Y LA ACADEMIA. UNA REVISIÓN DE LOS DEBATES EN INVESTIGACIÓN PERFORMATIVA MUSICAL.....	1472
IGOR SAENZ ABARZUZA	
SEF HERMANS	
BEATRIZ POMÉS JIMÉNEZ	
PATRICK MACDEVITT	
CAPÍTULO 70. CAMBIOS DE PERSPECTIVA: LA INDIVIDUALIDAD EMOCIONAL EN LA OBRA DE GISÈLE VIENNE A TRAVÉS DEL LARGOMETRAJE DE PATRIC CHIHA.....	1492
BEATRIZ ARROYO PLASENCIA	
CAPÍTULO 71. EL LENGUAJE DEL LIVE ART: DE LA PERFORMANCE AL ARTE VIVO	1511
VANESA CINTAS MUÑOZ	
DRA. OIHANA CORDERO RODRÍGUEZ	
DR. ALFONSO DEL RÍO ALMAGRO	
CAPÍTULO 72. PERFORMATIVE REFLECTIONS THROUGH THE LENS OF JOSÉ ORTIZ ECHAGÜE	1528
BEATRIZ POMÉS JIMÉNEZ	
IGOR SAENZ ABARZUZA	
SEF HERMANS	
PATRICK MACDEVITT	
CAPÍTULO 73. EXTENDING NON-PROFESSIONAL PERFORMATIVE PROJECTS: INTEGRATING RESEARCH-THROUGH-PRACTICE	1563
SEF HERMANS	
PATRICK MACDEVITT	
BEATRIZ POMÉS JIMÉNEZ	
IGOR SAENZ ABARZUZA	

LOS INTÉRPRETES Y LA ACADEMIA. UNA REVISIÓN DE LOS DEBATES EN INVESTIGACIÓN PERFORMATIVA MUSICAL

DR. IGOR SAENZ ABARZUZA

Universidad Pública de Navarra, España

DR. SEF HERMANS

Universidad de Navarra, España

DRA. BEATRIZ POMÉS JIMÉNEZ

Universidad de Navarra, España

DR. PATRICK MACDEVITT

Investigador independiente, Estados Unidos de América

RESUMEN

La creciente demanda de los intérpretes a investigar en su propia disciplina artística, sin tener que necesariamente acercarse a otras áreas, añadida a la necesidad que muchos músicos han mostrado al querer investigar desde un punto de vista científico sobre sus propuestas artísticas, ha suscitado una amalgama de posturas en el mundo académico. Desde la defensa y reivindicación del intérprete musical como investigador y creador, surgen dilemas sobre la legitimización, homologación o la validación académica de estas prácticas investigadoras, para su posterior evaluación como otro de sus puntos calientes. Estas figuras de investigador y creador, separadas tradicionalmente, emergen en una sola persona en la investigación performativa, lo que necesariamente influye tanto en el mundo académico como en las propuestas performativas resultantes. Aquí surge el debate de si es posible ser intérprete y observador al mismo tiempo, así como la validez o el interés que pudiera tener la auto-etnografía.

Además, están los necesarios e interminables debates teóricos entre académicos e intérpretes musicales, al tratarse de dos mundos que han convivido más separados que juntos a pesar de mostrar muchos consensos en sus prácticas. Ya desde hace años, la investigación performativa se está gestando como una disciplina que busca diferentes soluciones a sus propios problemas de investigación. Por ello, desarrolla metodologías propias y efectivas, lo que es un verdadero reto tanto para el mundo académico como para el creador que se postula a intérprete creador. Por citar otra cuestión de raíz, el dilema de qué hacer y cómo presentar el apartado de las conclusiones, ya que, si fuera

necesario, muchos intérpretes que son investigadores y creadores están dispuestos a replantearlo todo desde dentro de la academia como incidiendo desde fuera, un posicionamiento propio de un mundo artístico musical en experimentación que no solo se visualiza en conciertos, sino también en acciones, performances u otros formatos presenciales y digitales en auge.

En este texto se pretende reflexionar sobre estas y otras cuestiones dentro del paradigma de la investigación performativa y en la investigación creación, sin olvidar la vertiente educativa que resulta clave para todo el proceso. La artificial línea entre las diferentes disciplinas artísticas que se empezó a difuminar ya desde la aparición de propuestas artísticas que rompieron drásticamente con el modelo de concierto tradicional, el escenario clásico y el cuestionamiento del espacio, tienen ya una larga tradición de propuestas alternativas. En la Era Post-digital, el debate trasciende lo tangible, cuestionando incluso la presencia del público en el lugar de la acción o de cómo es esta presencia.

En las siguientes líneas se plantean estos debates, definiciones, posicionamientos y cuestiones de interés para artistas performativos musicales y/o intérpretes creadores. Dentro del Museo Universidad de Navarra (MUN), el colectivo de investigadores creadores performativos denominado Farout pretende dar un primer paso de base en su proyecto a largo plazo mediante el planteamiento de estas cuestiones en el camino a la realización de la primera de sus acciones performativas a desarrollar en el MUN en el 2021.

PALABRAS CLAVE

Investigación artística, Investigación performativa, Era Post-digital, Performance, Interpretación musical.

INTERPRETACIÓN Y CREACIÓN

Como dicen Altenmüller y Schneider, interpretar música a nivel profesional es probablemente el más exigente de los logros humanos (2008, p.332). Esta afirmación pudiera parecer excesiva, pero no hay duda de que hacer música requiere la integración de información sensorial y motora multimodal, además de un control preciso de la interpretación que se está realizando a través del *feedback* auditivo del propio intérprete, o dicho de otro modo: “la música como arte performativo es una experiencia de retroalimentación entre el movimiento físico del ejecutante y el sonido que está produciendo. Esta correspondencia es percibida por otros a través de la percepción simultánea, visual y auditiva” (Blanco, Lucero y Recio, 2018, p.69). Tener y mantener las habilidades sensorio-motoras necesarias para reproducir movimientos controlados con la precisión que exigen, requiere largos períodos de ensayos y práctica empezando desde la infancia. En el caso de los géneros musicales donde se reproducen composiciones musicales, las partituras no dejan de ser complejos artefactos semióticos con intrincadas funciones operativas. De alta complejidad sistémica, están formadas por un número variable y grande de partes constitutivas que interactúan de formas no triviales. Las composiciones, como producto de la invención, incorporan una amplia gama de conocimientos interconectados que encapsulan uno o más principios operativos. Su concepción, creación, realización concreta y/o interpretación implican intrínsecamente una gran cantidad de conocimientos previos y una amplia combinación de procesos cognitivos para transformar este mensaje satisfactoriamente en sonido (De Assis, 2013, p.155). Además de en la composición, en la interpretación musical la creación es parte fundamental del proceso. En cuanto es un ser humano el intérprete, incluso aunque pretenda el menor “entrometimiento”, inevitablemente se produce. Este debate está ya cerrado y aceptado incluso dentro de los estilos que buscan la máxima fidelidad como pudiera ser la interpretación histórica, paradójicamente uno de los géneros más vanguardistas en la música académica en multitud de aspectos.

Dice Fernando Iazzetta que “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” (2017,

p.22). Como señala Haize Lizarazu, hoy en día el panorama es tan amplio y las posibilidades para un intérprete tan grandes, que “(...) lo que un día fue una opción, a partir del siglo XX, (...), la interpretación se presenta como una necesidad y el intérprete, en consecuencia, como alguien indispensable para el desarrollo de la música como disciplina artística” (2018, p.118). Además, “debido a su naturaleza inmaterial y utilización de signos “no lingüísticos” para su representación, la codependencia entre compositor e intérprete es innegable” (2018, p.117). En un sentido de la palabra composición menos viciada por la figura del compositor clásico de partitura, se podría entender al intérprete como otra forma de compositor. No es un debate sencillo y habría polémica si se produjera, por lo que el término que se está usando es el de creador, sin tanta carga y más amplio al usarse para otras cuestiones (por tanto, más proclive a aceptar nuevos integrantes en su acepción).

EL INVESTIGADOR Y LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

El siglo XXI ha sido testigo de profundas transformaciones en el espíritu institucional de la investigación en Artes y Humanidades. Uno de los cambios más significativos en este sentido ha sido la ruptura con el mito del artista solitario, el cual traspasaba las fronteras establecidas del conocimiento o bien creaba obras de genio de forma independiente, a través de momentos de intensa introspección (Doğantan-Dack, 2020, p.39). Lejos de esta idea romántica, la irrupción de los creadores en la investigación ha hecho que además de que se siga produciendo investigación sobre el arte, ahora también se haga desde las artes, y no por parte de expertos en otras áreas, sino por el propio artista (Sánchez, 2017, p.89). La tradicional división del trabajo artístico imperante desde mediados del siglo XVIII hasta finales del siglo XX entre la figura del artista creativo y la del investigador analítico, se amplía con la creación de un nuevo perfil. Así, mediante la investigación artística y la figura del artista investigador, esta dualidad no tiene que producirse inevitablemente, sino que es otro acercamiento al mismo acto artístico, otro tipo de investigación. Hablando de las artes performativas particularmente, Kartomi hace una diferenciación de tres principales perfiles de investigadores: la investigación que realizan los propios artistas sobre su propia

interpretación, la de los intérpretes actuales que investigan sobre las actuaciones (o grabaciones) de otros, y por último la que realizan los intérpretes investigadores (*performer-scholars*) sobre su trabajo. A pesar de los diferentes tipos de resultados de estas tres opciones, todas ellas comparten muchos puntos metodológicos comunes (2014, p.207).

Dentro del acto de hacer música, la investigación forma parte de la labor en una relación natural. “Sin la investigación, la música sería meramente una reproducción de fórmulas, materiales y gestos” (Iazzetta, 2017, pp.21-22). Ligada a la interpretación, la investigación performativa añade otra perspectiva y nuevos horizontes al añadir la investigación académica a la práctica interpretativa. Como dice Moltó, “la interpretación es (...) una actividad caracterizada por la riqueza y diversidad de elementos que forman parte del juego de la ejecución musical en el que la partitura y su análisis constituyen solo un elemento más” (2017, p.111). Y qué decir de la importancia de la investigación, ya que “(...) sin investigación no hay nuevos conocimientos acreditados y transferibles ni una constante revisión crítica de lo que se sabe, por tanto, no se podrá mejorar la práctica artística sin investigación desde su propia práctica” (Zaldívar, 2017, p.33). El intérprete creador se constituye como una figura fundamental en la transmisión de la “creación del creador”, sea o no este último otra persona.

La investigación artística se caracteriza, entre otras cuestiones, “(...) por el tipo de preguntas de investigación, el papel de la práctica artística dentro del proceso y las competencias y habilidades específicas requeridas para desarrollarla. Las preguntas de investigación van dirigidas a problemas de la práctica artística de compositores e intérpretes” (López Cano y San Cristóbal, 2014a, p.2). Zaldívar define así a este campo de estudio performativo, investigador y artístico:

Se trata, en resumen, de aquella investigación que no sólo se interesa sino que directamente se centra en los procesos (y no necesariamente en sus resultados) de la práctica artística, es decir, en el “durante” de la creación de obras de arte o en la recreación –o co-creación– en directo de las mismas mediante la interpretación (en ese sentido performativa) musical, dancística, o teatral. Se parte, en definitiva, de que el conocimiento “también” puede derivar de la experiencia, y esas acciones

artísticas son sin duda una experiencia especialmente intensa e interesante (2010, pp.124-125).

Según Rubén López Cano, es vana la pretensión de definir de manera unívoca “(...) la investigación creación o investigación artística, pues se ha establecido con criterios realmente dispares que varían de acuerdo con los intereses, tradiciones y necesidades tanto académicas como artísticas, administrativas y políticas de cada institución que dice practicarla” (2020b, p.31). Para Paulo De Assis, la investigación artística ocurre cuando se dan estas circunstancias: se escudriña la complejidad epistémica de un objeto de investigación dado. Las partes constitutivas de tales objetos de investigación están identificadas y aisladas. Se explora una arqueología de tales cosas. Se problematizan los resultados de esta exploración con el fin de posibilitar su proyección hacia el futuro. La problematización ocurre en marcos calibrados con precisión, siendo estos sistemas experimentales. Dentro de un sistema experimental, se estimula, mejora y logra la repetición diferencial. Y, por último, surgen nuevos ensamblajes de cosas como resultado de un esfuerzo constructivo, no solo teórico (2013, p.163). En Saenz (2020) se mencionan otras definiciones e indefiniciones de la investigación artística que muestran el campo de estudio al músico que pretende introducirse en el mismo. Desde luego no es un tema teóricamente zanjado: sobre la definición de lo performativo, hay debate, pero también hay consensos mayoritarios. Desde los años 90, el giro performativo amplió el espectro de acción de la musicología y los materiales a estudiar, además de afectar “(...) a la pregunta esencial sobre su objeto de investigación; a saber, la música misma” (Brenscheidt y De Gunter, 2018, p.1). El interés por el estudio de la interpretación y la creación musical ha cambiado tanto a la musicología como a la propia práctica artística. Ambas, “(...) han iniciado un nuevo interés en la música, entendida como acción que brinda el intérprete y su participación en el centro de la investigación musicológica (Brenscheidt, 2015, p.14). La irrupción del intérprete en el campo de la investigación se debe en gran medida al giro performativo, pero también “(...) a la aportación del concepto de performatividad por parte de los *performance studies*” (Moltó, 2016, p.149).

Para Paulo De Assis, la investigación artística no es una sub-disciplina de la musicología, la historia del arte o la filosofía, lo que añade otro punto de vista al debate (y en esto no hay consenso). Defiende que es un campo de actividad específico en el que los profesionales se involucran y participan activamente en formaciones discursivas que emanan de su práctica artística concreta. Como la investigación artística la realizan principalmente artistas, estos tienen la capacidad de infundir a la investigación un tipo de intensidad particular, que proviene de los procesos que conocen y utilizan a diario al hacer arte (2018, p.12).

En cuanto a lo que es una acción performativa, esta “(...) hace referencia a la representación en vivo por uno o varios intérpretes de una obra musical en un espacio-tiempo determinado y, generalmente, en presencia de una audiencia o público (Ramírez y Rodríguez-Quiles, 2020, p.19). Ya con cierto recorrido, la performance musical y sus sub-vertientes que abarcan la multidisciplinariedad y un sinnúmero de posibilidades sin fronteras, se encuentra lo que algunos profesionales y académicos han consensuado en llamar la acción musical, como término más apropiado para explicar determinadas propuestas artísticas. “(...) Esa relación compleja entre compositor, intérprete y oyente o, mejor dicho, público, ha formado la base para una nueva perspectiva que entiende la “música como acción”, representado ante todo por la rama musicológica de investigación performativa” (Brenscheidt, 2015, p.12). En todo caso, y como señala Elo (2020, p.46), los artistas no tienen que convertirse en académicos para ser buenos investigadores, siendo plenamente legítimo resaltar los aspectos investigativos del trabajo artístico por los medios que les sean más adecuados.

Entre uno de estos apartados con entidad propia dentro de la investigación artística, cabe señalar por sus especiales características e implicaciones la investigación en educación artística, que empieza a generar recursos muy interesantes a todos los niveles educativos, y donde su objeto de estudio se presenta como su “rasgo distintivo” (Sánchez, 2017, p.96). Para Marín (2011, p.282), el momento decisivo que vive la disciplina de la investigación en educación artística se caracteriza por lo dicho, por ser un campo propio que se ha generado dentro de la investigación artística y con varios actores involucrados, ya que no es solo el investigador

creador el artífice de todo el proceso. Además, tanto el ámbito educativo como el artístico profesional, están unidos entre otras cosas porque muchos artistas profesionales son también profesores.

LA HOMOLOGACIÓN

Los intérpretes, fruto de su actividad profesional y su alta especialización en el manejo de un instrumento musical concreto, son los que pueden plantear problemas de investigación que puedan bien interesar a los profesionales de ese mismo instrumento, o que esta cuestión sea extrapolable a otros instrumentos o incluso a otros ámbitos de la investigación y creación performativa. Dice López Cano:

El problema o pregunta de investigación define lo que se pretende explorar, la inquietud o curiosidad precisa que motiva el estudio consciente, sistemático y crítico. El tema de la pesquisa debe ser claro, explícito y público. De preferencia, debe responder a una inquietud de la comunidad artística, a un problema que varios creadores se estén formulando. Todo ello sin perder de vista que en muchas ocasiones las inquietudes artísticas son sumamente personales y en gran parte la creación consiste precisamente en proponer problemas estéticos inusitados. Sin embargo, por más subjetivo o personal que sea, la comunidad debe notar la pertinencia, utilidad o importancia del problema planteado. Si no se parte de preguntas de investigación concretas no podremos establecer criterios de evaluación para la investigación artística. Cuando no existe una pregunta clara, se corre el riesgo de caer en lo que las comisiones llaman especulación estética: un deambular errático sobre inquietudes aun no formuladas explícitamente (2013, p.228).

Así, una investigación desarrollada tras una pregunta que siga estos preceptos, debe cumplir ciertos requisitos académicos para que sea considerada homologable a una investigación académica. El término de la homologación se hace cargo de este problema que surge en la investigación artística, donde los creadores han aceptado una serie de requisitos académicos al igual que desde las instituciones educativas han homologado propuestas provenientes de lo artístico, si bien es un equilibrio no falto de tensión. A veces con planteamientos que resultan controvertidos para la academia, hay que reconocer que se han hecho grandes cambios desde que los creadores son también académicos. Desde dentro, están

mucho más abiertos a la adaptación de propuestas y desafíos surgidos de las necesidades de los artistas, así como lo contrario: por parte de los profesionales de la creación, va calando una aceptación de la necesidad de cumplir con los requerimientos exigidos por las instituciones académicas. Por un lado, “los defensores de la homologación directa argumentan que cada obra de arte es producto del trabajo intelectual, intuitivo, afectivo y cognitivo del artista, y ofrece una visión particular del mundo por sí misma” (López Cano, 2020b, p.32). En cambio, “por homologación adaptada entendemos la práctica de varios centros en los que la actividad artística se efectúa con los procesos habituales, pero con ciertos aditamentos que pretenden adaptarla y presentarla como si fuera cualquier otro tipo de investigación académica” (López Cano, 2020b, p.33).

Aunque no hay consenso con respecto a la naturaleza del componente textual del resultado de la investigación, un resultado artístico que no aclare su agenda de investigación a través de un modo de presentación que sea distinto de la obra de arte es problemático, en lo que respecta tanto a las solicitudes de búsqueda de financiación como a la propia evaluación de la misma (Doğantan-Dack, 2020, p.52). En la presentación de proyectos para una beca, una estancia, así como para realizar cualquier otro tipo de trabajo de investigación académico para la obtención de un título, el apartado de conclusiones es y será todo un quebradero de cabeza tanto para el artista como para los evaluadores. Con todo, puede que la propia obra en forma de performance, acción, instalación audiovisual o concierto entre otras opciones musicales pudiera ser considerada como el apartado de conclusiones, pero la necesidad de un texto escrito complica esta homologación directa. Además, no se trata de un apartado cualquiera de un trabajo de investigación, ya que es el que muestra lo que toda la investigación aporta, nada más y nada menos. Por lo dicho, este es un tema sensible. Como apunta López Cano, hay instituciones que “(...) consideran la homologación como un acto de condescendencia administrativa sin impacto epistémico pues no toda creación artística investiga y aporta conocimiento sobre la propia praxis creativa” (2013, p.230). Esta postura, de ser mayoritaria, facilitaría mucho el artificial apartado de conclusiones que en no pocas ocasiones se

ven abocados a realizar investigadores creadores. En definitiva, una investigación artística, no presenta necesariamente objetos de conocimiento concluyentes, sino que insiste en un pensamiento inacabado. Esta fluidez permanente entre estos pensamientos y prácticas, desencadena procesos sensibles, la interacción entre el pensamiento conceptual y artístico, entre el pensamiento abstracto y el compromiso físico con cosas, materialidades e instituciones (De Assis, 2018, p.13).

INTERPRETAR Y OBSERVAR AL MISMO TIEMPO

Una de las dificultades más evidentes que se plantea en investigación performativa la expone perfectamente Víctor Lenarduzzi en el título de uno de sus artículos: “No puedo tomar notas mientras bailo” (2012). El observador se presupone como una persona externa a la acción performativa, pero en cuanto que está presente, inevitablemente forma parte de la misma. “(...) Cuanto más se participa menos se observa o, viceversa, cuanto más se observa menos se participa. Esto sitúa una dicotomía clásica cuando se tratan cuestiones metodológicas y tienen que ver con poner a la vista en el lugar privilegiado” (2012, p.12). Es por eso que Lenarduzzi se plantea, en este caso en el contexto del baile en una *rave*: “¿Es la observación la estrategia óptima?” (2012, p.12). Tras su experiencia, dice: “No puedo tomar notas mientras bailo, aunque muchas veces he podido comprender qué sucedía mientras bailo y me he cruzado con textos e ideas en medio del movimiento” (2012, p.13). Aunque no se puedan tomar notas mientras se actúa, dice Gritten que en el acto performativo el intérprete escucha con todo su cuerpo, no solo con sus oídos, por lo que a la escucha se suma otra mucha información sensorial (2020, p.2).

LA AUTO-ETNOGRAFÍA

En boga dentro de la investigación artística por su gran interés tanto para el investigador como para el artista profesional, la auto-etnografía la forman, como señalan López Cano y San Cristóbal, “(...) una serie de recursos metodológicos, estrategias de investigación y formas de discurso académico que se practican en la antropología y ciencias sociales

desde hace tiempo” (2014b, p.139). Este creciente interés se produce más si cabe cuando el autor de la investigación es un músico de renombre, ya que el conocimiento y la difusión sobre su proceso creativo de manera científica, aporta una información muy interesante para el resto de artistas. En investigación artística, la auto-etnografía pone el foco en el investigador creador, “(...) en sus motivaciones personales, sus impulsos artísticos, sus deseos y, de manera muy especial, en su propio quehacer” (2014b, p.142).

La auto-etnografía tiene un peligro, como opina López Cano: “En muchos casos se reduce a un relato ensimismado, descriptivo, testimonial, acrítico y complaciente que colabora más a la construcción de la imagen pública del artista que a la transmisión de conocimiento crítico y útil para su comunidad profesional” (2020d, p.25). La homologación de la auto-etnografía en investigación artística solo puede producirse cuando esta cumpla con los estándares científicos, como sucede con cualquier otra metodología que se pudiera plantear. Y resta decir que la mala praxis de la auto-etnografía no debe descartarla *per se*, al haber buenos ejemplos de trabajos pertinentes y de gran interés. Una buena muestra es la tesis doctoral del compositor vasco Joseba Torre. Previamente, su sistema y su proceso compositivo ya habían sido estudiados por Andrés (2010), quien también investigó sobre la recepción crítica de su obra en la prensa española (2011). Siendo ya un compositor consagrado, en 2017, Torre emprendió la realización de una tesis doctoral dirigida por Marcos Andrés en la Universidad Pública de Navarra sobre su propio proceso creativo siguiendo la metodología propuesta por López Cano y San Cristóbal (2014b). Como él mismo relata, se observa cómo el propio proceso compositivo de la obra escrita y estudiada, Kantuz, estuvo condicionada por tener proyectada no solo la composición de una obra, sino a su vez realizar una tesis doctoral en investigación artística sobre la misma. Dice Torre: “No hubiera llegado al mismo grado de profundización sobre la música popular si no hubiera tenido que realizar el trabajo escrito. Y no cabe duda de que sin las ideas del bimodalismo, la sonoridad eólica, la recurrencia melódica y los ritmos compuestos, hablaríamos estilísticamente de un Kantuz diferente” (2017, p.219). Del mismo modo, se produjo un cambio en su propia visión mientras

avanzaba el proceso: “(...) me di cuenta de que lo realmente interesante de esta investigación era el grado de claridad y objetividad con el que se puede mostrar el trabajo de creación artística en composición a través de unas determinadas herramientas metodológicas” (2017, p.220).

Por el contrario, Paulo De Assis entrevistado por López Cano, cree que la auto-observación, el auto-análisis, o la auto-evaluación del trabajo artístico de uno mismo no puede conducir a valiosos resultados de investigación. Su planteamiento se basa en la duda de que tales ejercicios auto-referenciales deriven en alguna forma de conocimiento universal que pueda contribuir a un mayor desarrollo de las prácticas artísticas para los demás. Es por ello que De Assis descarta completamente la auto-etnografía como campo de interés para la investigación artística (2020c, p.177).

EL RETO DE LA METODOLOGÍA

Decía Héctor J. Pérez-López en 2010 sobre la entonces joven y prometedora disciplina de la investigación artística en España: “(...) hay muchos aspectos de la fisonomía de las futuras tesis performativas en España que han de definirse en los años próximos, y tengo la esperanza de que haya muchas aportaciones en el terreno de la metodología” (2010, p.17). Pues bien, era, sigue y seguirá siendo el tema que ocupa gran parte de la discusión. El debate metodológico se ha convertido en un elemento ralentizador para el resto de objetos de interés, y un escollo para “(...) la obtención de resultados satisfactorios, como los que se están alcanzando actualmente cuando usamos metodologías de investigación más tradicionales y mejor aceptadas” (Marín, 2011, p.283). Mika Elo habla incluso del “síndrome de la investigación artística”, para referirse a la crisis producida en los modelos, pero también en las metodologías de investigación (2017, p.29). La naturaleza subjetiva del proceso creativo del artista, supone un importante dilema al enfrentarse a la elección y desarrollo de una metodología de investigación, además del desorden habitual en el camino desde las corazonadas creativas iniciales hasta los resultados rigurosos de la investigación, que complican y desafían los procesos de investigación empíricos clásicos (Doğantan-Dack, 2020, p.44). Al fin y al cabo, que los investigadores performativos desarrollen

nuevas metodologías que cumplan con los estándares científicos no quita para que se apropien y/o adapten otras metodologías, al no haber una única vía para un mismo problema o pregunta de investigación. Eso sí, la metodología y el camino elegido condicionan el transcurso de la investigación y las decisiones a tomar en la misma.

EL CUESTIONAMIENTO DEL ESCENARIO TRADICIONAL Y EL FORMATO AUDIOVISUAL

Si bien el público es parte del acto performativo, su presencialidad *in situ* ha pasado a no ser un requisito indispensable en la Era Post-digital. Las nuevas plataformas y la universalización del acceso a internet (en la mayor parte de occidente al menos), “(...) han redefinido la sociedad en la que vivimos, y en consecuencia, han redefinido también el arte y todas las figuras que forman parte del proceso creativo” (Lizarazu, 2018, p.122). Úrsula San Cristóbal plantea la siguiente definición: “(...) propongo entender la performance musical como aquella constelación de acciones que contribuye a la creación de eso que “audiovisionamos”, independiente de si se trata de una instancia en vivo o de una reproducción” (2018, p.226). Para Danuser, la interpretación musical es un arte de acción que sigue siendo único precisamente en su ejecución, su presentación, y no puede ser reemplazado por su reproducción audiovisual, a pesar de los notables avances tecnológicos (2015, p.193).

Se trata en todo caso de un proceso que se retroalimenta. Si la academización influye en la creación musical y en la propia labor del intérprete, se mencionaba antes que a su vez las instituciones educativas cambian por estas nuevas prácticas. Se produce inevitablemente una “(...) redefinición o desaparición de profesiones tradicionales, en la disolución de géneros y fronteras estéticas, así como en el surgimiento de nuevas actividades, formas de presentación y distribución” (Toro, 2017, p.90). Y es aquí donde el fin de la revolución digital y el comienzo de la Era Post-digital lo han cuestionado y posteriormente cambiado todo. Como ejemplo del surgimiento de nuevos perfiles, Lizarazu se apropia del término *Extended performer* para referirse a una serie de intérpretes que ejecutan acciones de performance donde “(...) en muchos casos hasta el propio instrumento ha desaparecido y, en consecuencia, el intérprete,

tal y como ha sido instruido, no tiene su función definida como en otras épocas y estilos” (2018, p.122). Pero la a veces llamada democratización del conocimiento por el (falso) acceso universal que ha traído internet, ha originado también una devaluación de la obra artística musical, donde “(...) cualquier usuario medio tiene a su disposición una enorme cantidad de material cuya escasa formación, en muchas ocasiones, no le permite apreciar y, mucho menos, seleccionar para el consumo” (Vela, 2018, p.44), un mero producto en un mar de material musical a su alcance. Como apunte positivo, señala Marta Vela que “(...) esa disponibilidad ilimitada facilita la difusión del arte —un ámbito, tradicionalmente, reservado a las élites— a personas que, de otra forma, no podrían acceder a estos contenidos” (2018, p.44). Lo denomina como neo-*dilettantismo*, “(...) que cuenta con un canal de distribución mundial, la red, que propaga sus contenidos por cualquier hogar del mundo sin exigir filtro alguno, en una situación análoga a la de hace doscientos años, pero a gran escala, a nivel industrial” (2018, p.47).

CUESTIONES FINALES

Como se mencionaba en el inicio de este texto, los procesos relacionados con la formación musical instrumental son probablemente los más complejos de entre todas las actividades humanas (Altenmüller y Schneider, 2008, p.342). Estos procesos no se limitan a los circuitos cerebrales sensoriomotores, sino que también involucran emoción, memoria e imaginación, lo que los hace objeto de gran interés investigador para la interpretación musical y, por extensión, también para el resto de artes performativas.

La creación de un grupo de investigadores creadores como es Farout auspiciado por un Museo, en este caso el MUN, exige al colectivo un necesario cuestionamiento de todos los debates que se han planteado en este texto y la negación de que existan fronteras inquebrantables de ningún tipo, ya sean académicas o creativas como punto de partida. Con todo lo dicho, se observa que se sigue requiriendo (y apreciando) el intérprete “humano” y la presencialidad en el acto performativo, lo cual no hay que obviar por muy Post-digital que sea nuestro tiempo, y lo que “(...) nos explica más sobre el valor que tienen los conciertos dentro de

una cultura” (Brenscheidt, 2015, p.14). La dimensión de la presencialidad ha tomado otro prisma con la pandemia de la COVID-19, donde se han vivido de manera personal y colectiva los anhelos poco apreciados anteriormente, entre ellos compartir el acto performativo sea cual sea el rol que se interpreta, así como el aprovechamiento de las tecnologías que tenemos a nuestro alcance, de las que se han expuesto también sus carencias. Además de crear y adaptarnos a la situación, ha llegado el momento de, como le dice Paulo De Assis a Rubén López Cano en entrevista, contribuir de forma proactiva mediante la investigación artística. La función histórica de la “vanguardia” ya no está en manos de los artistas: está en manos de artistas investigadores (2020c, p.174). Quizás, como menciona López Cano, “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” (2020a, p.135). En todo caso, no se trata de que todos los músicos académicos investiguen en artes performativas ni mucho menos que todos los artistas se conviertan en artistas investigadores. Pero quizás sí sería interesante que, al menos, todos los músicos conocieran el campo de estudio y sus posibilidades.

Sobre la auto-etnografía en investigación artística, su interés es poco cuestionable siempre que la investigación sea pertinente. No sólo es interesante este tipo de trabajos para toda la comunidad científica, sino claro está para el propio creador. En definitiva, cuando el artista realiza una investigación sobre su propio proceso, le permite acercarse a sí mismo. Y este auto-conocimiento revierte en la propia educación sobre la investigación artística, así mejorando, al menos desde el ámbito universitario, “(...) de forma eficiente la docencia de la práctica artístico-creadora, en vistas de contribuir a la formación de un artista intelectual” (Soto, Alvarado y Ferrada, 2017, p.138).

Hoy, ya no se discute la investigación artística, está reconocida y los trabajos dan buena cuenta de un bagaje lo suficientemente prolífico como para hablar de un campo presente e importante dentro de la investigación musical en España. Como dice Elo (2020, p.31), los frentes han cambiado y los debates se han vuelto más situacionales. Por eso, actualmente tiene más sentido demostrar a través del esfuerzo y de proyectos

concretos de qué es capaz la investigación artística. Del mismo modo, es necesario poner el énfasis en lo que hace la investigación artística, en lugar de poner toda nuestra energía casi exclusivamente en preguntar qué es este campo donde la definición ha ocupado y ocupará parte del debate, lo cual, sin dejar de ser interesante, no debe acaparar toda la producción científica sobre el tema. Para López Cano, el reto más importante al que se enfrenta la investigación artística “(...) sigue siendo su construcción interna, su coherencia epistémica, la producción de modelos de “buenos trabajos”, sus criterios de evaluación y sus irreductibles contradicciones en ocasiones muy difíciles de gestionar” (2020d, p.25).

Con todo lo dicho, no queda otra que seguir replanteándolo todo, en una interminable búsqueda de nuevas fronteras, que el colectivo de intérpretes, creadores e investigadores de reciente formación Farout pretende explorar desde estos primeros trabajos académicos que conforman su base para la creación de su primera propuesta artística auspiciada por el MUN a desarrollar en 2021. Dice Toro:

Instituciones tradicionalmente especializadas como salas de conciertos, galerías, museos, teatros y festivales pueden albergar hoy eventos artísticos antes considerados como ajenos, generando un nuevo tipo de espacios abiertos a formas de expresión híbridas. Estos incluyen espacios públicos reales y nuevos espacios pseudopúblicos virtuales, que atraen y reúnen nuevas y diferentes audiencias. (...). Su devenir va a ser necesariamente determinado por una ruptura con un modelo, que después de setenta años ha pasado a ser parte de la tradición y que por lo tanto no puede reivindicar de igual manera la función renovadora y crítica que ejerció la vanguardia musical después de 1945 (2017, pp.101-102).

Un espacio como sede, un lugar donde crear, investigar, mostrar, desarrollar ideas, exponer, realizar acciones. Por delante, la obra por venir de un grupo de artistas que pretenden además documentar y compartir el proceso y el resultado, así como todo lo que pudiera surgir. No podría ser de otro modo, si Farout es un colectivo del que los miembros se consideran intérpretes, creadores e investigadores.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALTENMÜLLER, E., y SCHNEIDER, S. (2008). Planning and performance. En S. Hallam, I. Cross, M. Thaut (Eds.). *Oxford Handbook of Music Psychology* (pp. 332-343). Oxford: Oxford University Press. Recuperado de <https://bit.ly/2VRvVpN>
- ANDRÉS, M. (2010). El sistema compositivo de Joseba Torre (1968-). Análisis del proceso compositivo y análisis de su “obra”. *Revista de Musicología*, 33(1-2), 405-426. Recuperado de <https://bit.ly/37NSf9p>
- ANDRÉS, M. (2011). Joseba Torre. Poética, sistema y recepción crítica de su obra. *Musiker: cuadernos de música*, 18, 363-384. Recuperado de <https://bit.ly/3gnbvOX>
- BLANCO, P., LUCERO, M., y RECIO, F. (2018). Interpretaciones performativas expresivas del discurso musical. Estudio en la música folclórica de San Juan. En *Actas del Seminario de las Jornadas de Investigación en Artes: 50 años después* (pp.61-72). Buenos Aires: Fundación UADE. Recuperado de <https://bit.ly/37NSMIr>
- BRENSCHIEDT, D. (2015). La presencia del intérprete, los estudios del performance y la interpretación musical. En C. L. Hurtado (Ed.). *Una Visión Interdisciplinaria del Arte* (pp.7-16). Sonora: Universidad de Sonora. Recuperado de <https://bit.ly/3703GM9>
- BRENSCHIEDT, D., y DE GUNTHER, L. (2018). Música y cultura auditiva: Repercusiones del giro auditivo en la investigación musicológica. En *Memoria Académica del VI Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales*. Ensenada: Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de <https://bit.ly/374zIVV>
- DANUSER, H. (2015). Execution—Interpretation—Performance. En P. De Assis (Ed.). *Experimental Affinities in Music* (pp. 177-196). Lovaina: Leuven University Press. Recuperado de <https://bit.ly/30EGZTH>
- DE ASSIS, P. (2013). Epistemic Complexity and Experimental Systems in Music Performance. En M. Schwab (Ed.). *Experimental Systems. Future Knowledge in Artistic Research* (pp.151-165). Lovaina: Leuven University Press. Recuperado de <https://bit.ly/30vxJ40>
- DE ASSIS, P. (2018). *Logic of experimentation: rethinking music performance through artistic research*. Leuven University Press. Recuperado de <https://bit.ly/39T2DiU>

- DOGAN-TAN-DACK, M. (2020). Why Collaborate? Critical Reflections on Collaboration in Artistic Research in Classical Music Performance. En M. Blain (Ed.). *Artistic Research in Performance through Collaboration* (pp.39-57). Londres: Palgrave Macmillan. Recuperado de <https://bit.ly/3mZZAZG>
- MIKA, E. (2017). Artistic Research Syndrome. *Artnodes: revista de arte, ciencia y tecnología*, 20, 28-32. Recuperado de <https://bit.ly/30Cmy9V>
- MIKA, E. (2020). Ecologies of Artistic Research Practice. En J. Swartz (Ed.). *Indisciplines: Actes del Congrés sobre la recerca en la pràctica de les arts* (pp. 31-49). Barcelona: Universitat de Barcelona. Recuperado de <https://bit.ly/2JEfpai>
- GRITTEN, A. (2020). Does the performer have to listen? *Music & Practice*, 6, 1-20. Recuperado de <https://bit.ly/3lXdPNN>
- IAZZETTA, F. (2017). La música es mucho más (o menos) que la música: reflexiones sobre investigación musical en el contexto de la academia. En D. Quaranta (Coord.). *Creación musical, investigación y producción académica: desafíos para la música en la universidad* (pp.17-54). Morelia: Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras. Recuperado de <https://bit.ly/37HwEiY>
- KARTOMI, M. (2014) Concepts, Terminology and Methodology in Music Performativity Research. *Musicology Australia*, 36(2), 189-208. Recuperado de <https://bit.ly/3gBqGnT>
- LENARDUZZI, V. (2012). “No puedo tomar notas mientras bailo”. Reflexiones para la investigación sobre el cuerpo, la música y el baile. En *Actas de ALAIC 2012-XI Congreso Latinoamericano de Investigadores de la Comunicación* (pp.1-15). Montevideo: Universidad de la República. Recuperado de <https://bit.ly/3mX8zei>
- LIZARAZU, H. (2018). Extended performer: evolución y cambio de rol del intérprete musical: hacia una música expandida. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 14(1), 115-127. Recuperado de <https://bit.ly/3lZITXk>
- LÓPEZ CANO, R. (2013). La investigación artística en los conservatorios del espacio educativo europeo. Discusiones, modelos y propuestas. *Cuadernos de música iberoamericana*, 25-26, 213-231. Recuperado de <https://bit.ly/2JOuR3o>

- LÓPEZ CANO, R. (2020a). Investigación artística en tránsito. *Resonancias*, 24(46), 135-140. Recuperado de <https://bit.ly/36WQokP>
- LÓPEZ CANO, R. (2020b). La evaluación de la investigación artística formativa. *Estesis*, 8(8), 28-41. Recuperado de <https://bit.ly/3n1kqb6>
- LÓPEZ CANO, R. (2020c). Ruben López Cano interviews Paulo de Assis. *Resonancias*, 24(46), 173-181. Recuperado de <https://bit.ly/3gspMtr>
- LÓPEZ CANO, R. (2020d). Investigación artística indisciplinada. En J. Swartz (Ed.). *Indisciplines: Actes del Congrés sobre la recerca en la pràctica de les arts* (pp.23-26). Barcelona: Universitat de Barcelona. Recuperado de <https://bit.ly/2JEfpai>
- LÓPEZ CANO, R., y SAN CRISTÓBAL, Ú. (2014a). Entre “musicología encubierta” y “mi obra es mi investigación”: mapeando el espacio de la investigación artística en música. *A contratiempo: revista de música y cultura*, 23, 1-8. Recuperado de <https://bit.ly/2VSWhrn>
- LÓPEZ CANO, R., y SAN CRISTÓBAL, Ú. (2014b). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. ESMUC. Recuperado de <https://bit.ly/3pwPocK>
- MARÍN, R. (2011). Las investigaciones en educación artística y las metodologías artísticas de investigación en educación: temas, tendencias y miradas. *Educação*, 34(3), 271-285. Recuperado de <https://bit.ly/2LkvmTp>
- MOLTÓ, J.L. (2016). *La investigación artística en las enseñanzas superiores de música*. Sociedad Latina de Comunicación Social. Recuperado de <https://bit.ly/3kANAvD>
- MOLTÓ, J.L. (2017). El análisis del intérprete o el artista intuitivamente informado. *Artseduca*, 17(16), 102-125. Recuperado de <https://bit.ly/3lVMsn9>
- PÉREZ-LÓPEZ, H. (2010). Método y experimentalidad en una tesis doctoral artística. En *Actas del I Congrés Internacional Investigació en música* (pp.13-17). Valencia: Palau de Pineda. Recuperado de <https://bit.ly/36WJxXe>
- RAMÍREZ, M.F., y RODRÍGUEZ-QUILES, J.A. (2020). Educación musical performativa en la formación de intérpretes. Un estudio de caso. *Revista electrónica de LEEME*, 45, 17-34. Recuperado de <https://bit.ly/33SoTW6>

- SAENZ, I. (2020). A ti músico, que estás pensando en investigar. *Sonograma Magazine*, 46. Recuperado de <https://bit.ly/38HMYCj>
- SAN CRISTÓBAL, Ú. (2018). ¿Acción, puesta en escena, evento o construcción audiovisual? una breve introducción al concepto de performance en humanidades y en música. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 13(1), 207-231. Recuperado de <https://bit.ly/2VRNAXJ>
- SÁNCHEZ, Z. (2017). Investigación en educación artística. Más allá de los riesgos, la búsqueda por las posibilidades. (*Pensamiento*), (*Palabra*) y *Obra*, 18(18), 87-100. Recuperado de <https://bit.ly/36WWRut>
- SOTO, I., ALVARADO, P., y FERRADA, J. (2017). Pensar y re-pensar la producción académica en el campo de las artes: una reflexión a partir de las experiencias docentes en una universidad al sur de Chile. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 12(1), 133-142. Recuperado de <https://bit.ly/37GN4rI>
- TORO, G. (2017). Líneas de fuga: creación e investigación en las academias de arte. En D. Quaranta (Coord.). *Creación musical, investigación y producción académica: desafíos para la música en la universidad* (pp.87-107). Morelia: Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras. Recuperado de <https://bit.ly/37HwEiY>
- TORRE, J. (2017). *Kantuz: composición e investigación del proceso creativo de una obra musical para solista y orquesta* (Tesis doctoral, Universidad Pública de Navarra). Recuperado de <https://bit.ly/32LI6s6>
- VELA, M. (2018). Fenómenos actuales en la enseñanza de la interpretación: interpretación estandarizada, neodilettantismo... y una propuesta didáctica. *Artseduca*, 21, 34-57. Recuperado de <https://bit.ly/38oRJFh>
- ZALDÍVAR, Á. (2010). Investigar desde la práctica artística. En *Actas del 1r Congrés Internacional Investigació en música* (pp.124-129). Valencia: Palau de Pineda. Recuperado de <https://bit.ly/36WJxXe>
- ZALDÍBAR, Á. (2017). La investigación: base de la mejora de la práctica artística y llave del futuro progreso académico. En A. Martínez (Coord.). *Investigar en creación e interpretación musical en España* (pp.17-35). Madrid: Dykinson. Recuperado de <https://bit.ly/3qEnnAH>