

## **Pesquisa artística como espacio de decolonización de la producción de conocimiento musical**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO CIÊNCIAS MÚSICAIS: BORRANDO FRONTEIRAS DISCIPLINARES

*Susana Castro Gil*

*Universidade Federal de Minas Gerais/CAPES – susana.castrogi@hotmail.com*

*Ana Cláudia de Assis*

*Universidade Federal de Minas Gerais – anaclaudia@ufmg.br*

**Resumo:** Tradicionalmente, la investigación es dividida entre metodologías cualitativas y cuantitativas. Sin embargo, estas no dan cuenta del conocimiento musical producido por la performance, propiciando la invisibilización del área. El objetivo de este trabajo es reflexionar sobre el lugar de la investigación artística asumiéndola como una tercera vía que se ajusta a las particularidades del conocimiento musical. Dada la naturaleza convergente, intermetódica y al papel crítico del investigador-humano dentro de la investigación artística, la consideramos como un espacio decolonial que difumina las fronteras entre el hombre y las epistemologías, y a su vez desafía la monosemia, antropocentrismo, logocentrismo y oclocentrismo propios de la lógica moderna.

**Palavras-chave:** Modernidad y colonialidad en música arte occidental. Performer decolonizado. Producción de conocimiento musical. Investigación artística.

### **Artistic research as a Space of Decolonization of Production of Musical Knowledge**

**Abstract:** Traditionally, research is divided between qualitative and quantitative methodologies. However, these do not account for the musical knowledge produced by the performance, leading to the invisibilization of the area. The objective of this work is to reflect on the place of artistic research assuming it as a third way adjusted to the particularities of musical knowledge. Given the convergent, intermethodic nature and the critical role of the human-researcher within artistic research, we consider it as a decolonial space that blurs the frontiers between man and epistemologies, and at the same time challenges the monosemy, anthropocentrism, logocentrism and oclocentrism characteristic of modern logic.

**Keywords:** Modernity and coloniality in Western art music. Decolonized performer. Production of musical knowledge. Artistic research.

Frecuentemente es asumido que la investigación académica, como generadora de conocimientos, se desarrolla con metodologías cualitativas y/o cuantitativas. Estas presentan abordajes diferentes para responder a preguntas de pesquisa específicas, mientras las metodologías cuantitativas responden cuestionamientos que implican contar, medir y mesurar, las metodologías cualitativas no proporcionan datos numéricos, sino que ayudan en la exploración, la reflexión sobre asuntos no cuantificables. Es comúnmente señalado, también, que ambos tipos de metodologías se encuentran contrapuestas en el sentido que la naturaleza de las respuestas que ofrece es diferente (GÜNTHER, 2006; HASEMAN, 2006;

MEELBERG, 2019), atribuyendo usualmente al desarrollo de las ciencias naturales un cierto tipo de metodologías cuantitativas y a las humanidades y artes las metodologías cualitativas (GIBBONS *et al.*, 1994). En el presente trabajo se pretende argumentar que la división binaria entre metodologías cualitativas y cuantitativas da cuenta de una lógica moderna que afecta la producción de conocimientos musicales, invisibilizándolos en su componente práctico, corporal y humano. De este modo, la *investigación artística* se nos ofrece como una tercera vía para la producción de conocimiento decolonial al re-orientar las epistemologías modernas hacia un reconocimiento del carácter convergente y dinámico de la performance musical.

En la investigación musical, disciplinas como la musicología, la filosofía de la música, teoría y análisis musical, a partir de la aplicación de metodologías cualitativas y cuantitativas podrían responder preguntas que pueden tener respuesta, como los cuestionamientos *factuales* y *analíticos*, catalogación dada por Paulo de Assis (2019), relacionadas con el cuándo o cómo de hechos vinculados a algo tangible y que eventualmente podrían tener un abordaje cuantitativo o cualitativo – por ejemplo, ¿cuándo fue la edición de la primera partitura de la *Marsellesa*, en qué momento se adoptó como himno oficial de Francia? ¿cuál es la diferencia en cantidad de armónicos obtenidos en un saxofón alto con boquilla de madera o con boquilla metálica? ¿cuál es la estructura y las estrategias compositivas evidenciadas en *Kottos* de Xenakis?, etc.-; y cuestionamientos *especulativos*, que no tienen respuestas absolutas, sino que procuran levantar discusiones y reflexionar para identificar o construir vínculos y generalmente utilizan metodologías cualitativas pues se fundamentan en el discurso y no en los números concretos -por ejemplo ¿Está plasmado el mito de Mefistófeles en los cuatro vales Mephisto de Liszt y podrían éstos estar vinculados con el vals Op. 96 n.3 de Prokofiev? ¿Qué incidencia tuvo la educación pianística en las mujeres del siglo XIX en la producción de repertorio de mujeres compositoras? ¿Cómo influyó la religiosidad católica la producción musical de Messiaen? etc.

No obstante, otro tipo de cuestionamiento apuntado por Assis, que vincula la práctica, la reflexión sobre ésta y el trabajo con los materiales musicales, se refiere a las preguntas *creativas*. En este tipo, el practicante cuestiona su quehacer modificando los materiales musicales (partituras, ediciones, instrumentos, técnica instrumental, ritual de concierto, etc.), procurando no una respuesta absoluta sino expandir el conocimiento y las experiencias -por ejemplo, ¿cómo convertir una performance de oratorio barroco en una experiencia de crítica a la iglesia como institución? ¿Cómo demuestro a partir de la performance los vínculos de la *Kreisleriana* de Schumann con la literatura de Roland Barthes (como lo desarrolla el colectivo ME21 en el proyecto *Rasch*<sup>1</sup>)?, entre otras-. En este caso, si bien el investigador debe

responder a preguntas de tipo analíticas y especulativas para desarrollar su trabajo y entender los materiales musicales, el principal diferencial es que considera la práctica como el camino y el resultado. De esta forma, no es la musicología, ni la teoría musical, ni la sociología musical las disciplinas que darán respuesta. En este caso, es la performance como área de producción de conocimiento.

La existencia de cuestionamientos *creativos* revela que no todo conocimiento producido a partir de la investigación es científico, sino que la experiencia sensorial como tal puede constituirse como un tipo de conocimiento construido en conjunto, por el investigador y sus interlocutores (BIPPUS, 2013). De hecho, para Jonathan Impett (2017), existe propiamente un conocimiento musical, englobado en lo que se ha denominado como conocimiento cultural, y sobre este afirma:

Todo el conocimiento musical se genera en un presente (cada vez que se crea la música). Todo compromiso reflexivo con la música es creativo (cualquiera que sea la forma que adopte). El conocimiento musical se encarna y se distribuye a través de la cultura y la tecnología. El principal modo de conocimiento musical es la música. (IMPETT, 2017, p. 227)

Considerando esto, para dar respuesta a los cuestionamientos *creativos* y producir conocimiento musical, la práctica no se debe asumir como el objeto de estudio, sino como el método de estudio. Siendo así, no son exclusivamente las metodologías cualitativas o cuantitativas las que establecen los procesos de producción de conocimiento. En el caso del conocimiento musical, es la *investigación artística -artistic research<sup>2</sup>*- una potencial vía que surge como una alternativa a la dualización metodológica entre la dimensión cualitativa y cuantitativa (HASEMAN, 2006).

Uno de los principales desafíos de la *investigación artística*, apuntado como el mayor de todos por Rubén López Cano (LÓPEZ CANO, 2015), está en el cuestionamiento al tipo de conocimiento aceptado por la academia. Este conocimiento está determinado por unos “principios rectores: el logocentrismo, el antropocentrismo, la monosemia y la primacía visual” (BIPPUS, 2013, p. 122), valores característicos de la episteme moderna. Contrario al conocimiento validado por la lógica de la modernidad, la *investigación artística* estimula el pensamiento estético que Elke Bippus describe como

polivalente, heterogéneo y experimental, abarcando inconsistencias, inconmensurabilidades y contradicciones, y abrazando lo incompleto, tal como lo hace la práctica artística. Se realiza mediante representaciones experimentales y con la ayuda de instrumentos y dispositivos. Permite la formulación de alternativas al método experimental de la ciencia y a los procesos puramente cognitivos. (BIPPUS, 2013, p. 122)

En este mismo sentido, López Cano (2015) afirma que el conocimiento producido por este tipo de abordaje no genera nuevos conocimientos sobre el mundo, sino que posibilita la existencia de alternativas transformadoras en el entorno profesional musical.

La dicotomización en la producción de conocimiento a partir de la investigación cualitativa y cuantitativa evidencia una separación de las epistemologías. Esta separación que parece ser inherente en la producción del conocimiento validado por la lógica moderna que, tal como es entendida por John Butt (2010) -influenciado a su vez por Adorno y Horkheimer en *Dialécticas de la ilustración*-, está caracterizada por, además de los principios mencionados anteriormente por Bippus: la separación del hombre de las epistemologías y la autonomía entre estas a su vez. En la investigación musical y consecuente producción de conocimiento musical, la adopción de las credenciales monosémicas, logocéntricas y priorizadoras de lo visual -es decir, oculocéntricas (COOK, 2013)-, ha derivado en la predilección del conocimiento producido a partir del estudio desde áreas como la musicología y la composición teórica que intentan buscar respuestas a preguntas sobre los desafíos y posibilidades técnicas, tecnológicas, culturales y cognitivas de la música, relegando por un lado el potencial reflexivo de la práctica musical (IMPETT, 2017).

En consecuencia, dentro de la lógica de la modernidad, la producción de conocimiento musical desde la práctica -performance- es relegado y, por lo tanto, la performance como área se ve invisibilizada y excluida. Esta invisibilización se debe a que dentro de la lógica moderna, la performance musical es asociada con la reproducción de una realidad preconstruida que representa una verdad -monosemia- que debe fundamentar sus decisiones en “hechos musicológicos o análisis teóricos sin considerar la totalidad de la integración del conocimiento tácito y explícito que caracteriza a la práctica” (DOMENICI, 2012, p. 178) -logocentrismo y oculocentrismo. Esto ha derivado en un modelo tradicional de pensar la práctica artística como una actividad representativa de la obra, enfocada en la “consecución de un dominio absoluto sobre la producción de la obra” (WESSELING; ZIJLMANS, 2017, p. 212). Para encajar dentro de una academia dominada por la lógica de la modernidad, es frecuente que la investigación en performance adopte los modelos investigativos provenientes de otras áreas como las ciencias humanas y naturales, contribuyendo no solo a la invisibilización de la producción de la performance como un área que produce conocimiento por derecho propio, sino a la tergiversación del conocimiento propiamente musical y a la función de la performance, gracias a la comprensión miope de los procesos que en esta se viven (BORG DORFF, 2012).

El estado de invisibilización y anulación de la performance corresponde a un proceso inherente a la lógica de la modernidad que, para avanzar, transforma las diferencias en asimilaciones o anulaciones (MIGNOLO, 2008). Siendo así, las dinámicas de la producción de conocimiento dentro del marco de la modernidad requieren de un nivel de supresión/opresión, siendo en este caso, una opresión a la performance como campo de producción de conocimientos y saberes específicos. Para Aníbal Quijano (2014), la opresión de la modernidad está dada por la colonialidad,<sup>3</sup> que desvenda el lado oscuro de la modernidad vista desde la perspectiva del oprimido: “no puede haber modernidad sin colonialidad” (MIGNOLO, 2008, p. 9). Así, la modernidad/colonialidad es un conglomerado conceptual: dos caras del mismo fenómeno.

Paradójicamente, es a partir de ese colonialismo que surgen las “respuestas descoloniales”, si la colonialidad es el lado opresor de la modernidad, que se instituye como regente de la verdad, al mismo tiempo es la “energía que genera la descolonialidad” (MIGNOLO, 2008, p. 10). El desmantelamiento de la colonialidad no se da con violencias físicas, sino que implica una decolonización del conocimiento que legitima el proyecto de la modernidad. Esto no representa ningún tipo de aislamiento de saberes, por el contrario, es plantear un nuevo esquema de juego, una mudanza de reglas:

La opción descolonial es *indisciplinada*. No por que rechace o ignore las disciplinas, lo cual sería absurdo en el ámbito de la educación superior [y de la investigación]. Sino porque introduce una dimensión, la del pensamiento descolonial, que denuncia constantemente la complicidad entre formaciones disciplinarias y matriz colonial de poder, particularmente en el dominio del control del conocimiento y la subjetividad. El pensamiento y la opción descolonial se introduce en las disciplinas como un corrosivo de sus cimientos ideológicos ocultos por la retórica de la objetividad, de la ciencia, de la neutralidad, de la eficiencia, de la excelencia y al hacerlo trabaja para des-orientar las disciplinas y re-orientarlas (MIGNOLO, 2008, p. 14).

De este modo, la decolonización pasa necesariamente por una des-orientación de las epistemologías que sustentan la lógica moderna para re-orientarlas en una producción de conocimiento incluyente. En este sentido, reconocer la naturaleza singular del conocimiento producido en el área de la performance, advirtiendo que las metodologías que son usualmente aplicadas para otras áreas son insuficientes para dar cuenta del conocimiento musical, es un acto decolonizador.

La *investigación artística* entonces, podría ser pensada como un campo que surge a partir del reconocimiento del carácter incluyente, reflexivo e integrador de la performance musical. En esta convergen y son superadas las divisiones entre las metodologías cualitativas y cuantitativas pues si bien los métodos de esta naturaleza dan cuenta de una parcialidad del proceso de la *investigación artística* no dan cabida completamente “al excedente de

operaciones emocionales y cognitivas y a los resultados arrojados por el practicante [resultados prácticos]” (HASEMAN, 2006, p. 7). El carácter tajantemente indispensable de la práctica -de hecho para Haseman esto no es una característica extra sino una precondition de la *investigación artística*- como hilo conductor de la investigación en la *investigación artística* da cuenta de la naturaleza integral de la performance: “Cuando construimos una interpretación, no descuidamos la oralidad, de la misma manera que nuestra imaginación no segrega los aspectos musicales de los extramusicales, y nuestro cuerpo no distingue entre conocimiento tácito y explícito” (DOMENICI, 2012, p. 169).

La *investigación artística* podría ser considerada como un desafío a la producción de conocimientos dentro de la lógica de la modernidad, por lo tanto, es una opción de decolonización de los saberes en el sentido que da voz a la alteridad anulada. Implementar la *investigación artística* es un ejercicio de trasgresión en varios niveles: por un lado es un desafío a la separación de las epistemologías, que viene implícita junto con la autonomía de estas propia de la modernidad, debido a la utilización de estrategias multimetódicas (BORGDORFF, 2012; HASEMAN, 2006) orientadas por la práctica que auxilian en la producción de conocimiento musical performativo, difuminando la dicotomización entre investigación cualitativa y cuantitativa.

Por otro lado, la investigación traspasa la división entre el hombre y las epistemologías, identificada como una de las características de la modernidad por Butt (2010), al reconocer al individuo investigador como un agente crítico y activo dentro de la producción del conocimiento epistémico; esto último se da por varios frentes: las preguntas que responde la *investigación artística* son preguntas *creativas*, su respuesta necesita un cuerpo discursivo sólido articulado con un cuerpo práctico que respondan genuinamente a los intereses y necesidades del artista investigador (BORGDORFF, 2012; LÓPEZ CANO, 2015; WESSELING; ZIJLMANS, 2017); los intereses del investigador que suscitan los cuestionamientos y que determinan el rumbo de la investigación surgen propiamente de la práctica del artista (WESSELING; ZIJLMANS, 2017); En la construcción del cuerpo discursivo, la presencia de la primera persona se torna inevitable,

El investigador aporta suposiciones, marcos de referencia y conocimientos previos a su trabajo, y hace todo lo posible para que éstos queden claros. [...] Como artistas, no sólo aportamos nuestras habilidades, experiencia y conocimientos, sino también nuestros gustos, nuestras aspiraciones y nuestras frustraciones, cosas que son menos fáciles de articular. (IMPETT, 2019)

Continuando, la *investigación artística* puede ser considerada como un espacio para el pensamiento crítico del performer sobre su propia práctica (KAPFERER, 2009;

WESSELING; ZIJLMANS, 2017), invitando a la reflexión sobre la experiencia humana y nuestra libertad como seres humanos creadores. De este modo, la inclusión del yo como elemento característico del discurso producido en la *investigación artística* no solamente reivindica la postura del performer como agente que produce conocimiento, sino que es con esto un desafío directo al antropocentrismo de la modernidad, mencionado anteriormente por Bippus, vinculado con la máxima Descartiana *pienso, luego existo*, donde el cuerpo no existe; donde el origen, la humanidad, las aspiraciones y motivaciones del enunciante no cuentan.

Para concluir, señalamos que la *investigación artística*, un campo reciente y dinámico actualmente muy debatido, tiene el potencial decolonial de re-orientar la música como disciplina hacia una producción de conocimientos musicales que son a su vez plurales e incluyentes, que incluyen el aspecto humano, práctico, organoléptico, reflexivo, conceptual y discursivo de la práctica performativa. En este sentido, la performance musical como área en derecho propio puede encontrar en la *investigación artística* una plataforma para visibilizar el conocimiento musical producido que, al ser específico, temporal y sujeto a múltiples significaciones por parte del emisor y sus interlocutores, requiere de un abordaje multimetódico que no se encaja en los tradicionales modelos binarios, a menudo excluyentes, -cualitativa/cuantitativa- de la investigación.

### Referencias

- ASSIS, Paulo De. *The emergence of questions from practice: Artistic research in music - an introduction*. Finding focus: articulating questions, topics and objectives. 11-24 feb. 2 pgs. [class transcription]. Orpheus Institute, Belgium. 2019
- BIPPUS, Elke. Artistic Experiments as Research. In: SCHWAB, MICHAEL (Org.). *Experimental Systems: Future Knowledge in Artistic Research*. Leuven: Leuven University Press, 2013. p. 121–134.
- BORGENDORFF, Henk. *The conflict of the Faculties: perspectives on artistic research and academia*. Leiden: Leiden University Press, 2012.
- BUTT, John. *Bach's dialogue with modernity: Perspectives on the passions*. New York: Cambridge University Press, 2010.
- COOK, Nicholas. *Beyond the Score: Music as Performance*. New York: Oxford University Press, 2013.
- DOMENICI, Catarina Leite. A voz do performer na música e na pesquisa. 2012, Rio de Janeiro: II SIMPOM - Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, 2012. p. 169–182.
- GIBBONS, Michael et al. *The new Production of Knowledge: the dynamics of science and research in contemporary societies*. 2010. ed. London: SAGE publications, 1994.
- GÜNTHER, Hartmut. Pesquisa Qualitativa Versus Pesquisa Quantitativa : Esta É a Questão ? Qualitative Research Versus Quantitative Research : Is that Really the Question ? *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, v. 22, p. 201–209, 2006.
- HASEMAN, Brad. A Manifesto for Performative Research. *Media International Australia incorporating Culture and Policy, theme issue "Practice-led Research"*, n. 118, p. 98–106, 2006. Disponível em: <[http://eprints.qut.edu.au/3999/1/3999\\_1.pdf](http://eprints.qut.edu.au/3999/1/3999_1.pdf)>.

- IMPETT, Jonathan. *The importance of communication in the knowledge process: Artistic research in music - an introduction*. Scoping and locating the project. 25 feb- 10 mar. 3 pgs. [class transcription]. Orpheus Institute, Belgium. 2019
- IMPETT, Jonathan. The Contemporary Musician and the Production of Knowledge: Practice, Research, and Responsibility. In: IMPETT, Jonathan (Org.). *Artistic Research in Music: Discipline and Resistance*. Leuven: Leuven University Press, 2017. p. 221–240.
- KAPFERER, Judith. Why artistic research matters. *The artistic Turn a Manifesto*. Leuven: Orpheus Institute, 2009. p. 165–181.
- LÓPEZ CANO, Rubén. Art research, music knowledge and the contemporary crisis. *Art Research Journal/ Revista de pesquisa em arte*. June, p. 69–94, 2015.
- MEELBERG, Vincent. *Quantitative and qualitative research: Artistic research in music - an introduction*. Methodologies. 11-24 mar. 2 pgs. [class transcription]. Orpheus Institute, Belgium. 2019
- MIGNOLO, Walter. La opción descolonial. *Revista Letral*, n. 1, p. 3–22, 2008.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder y Clasificación Social. En: Quijano Anibal, *Cuestiones y horizontes. Antología esencial. De la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO, 2014. p. 285–327. Disponible em: <<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140506032333/eje1-7.pdf>>.
- WESSELING, Janneke; ZIJLMANS, Kitty. Q and A Towards a Practice of Artistic Research. In: IMPETT, JONATHAN (Org.). *Artistic Research in Music: Discipline and Resistance*. Leuven: Leuven University Press, 2017. p. 211–220.

## Notas

<sup>1</sup> *Rasch*, desarrollado por el colectivo ME21 liderado por Paulo de Assis, es una serie de actuaciones, conferencias y ensayos mutacionales basados en dos materiales fundamentales: Kreisleriana, de Robert Schumann, Op. 16 (1838, 1850), y ensayos de Roland Barthes sobre la música de Schumann, escritos en 1970, 1975 y 1979. Una visión general de las instanciaciones completas de la serie *Rasch* está disponible en el Catálogo de Investigación, <https://www.researchcatalogue.net/view/64319/64320>

<sup>2</sup> La investigación Artística -*artistic research*- se trata de la búsqueda del conocimiento de los artistas, a través de su arte. Hay varios términos que significan casi lo mismo y son utilizados por diferentes autores. por ejemplo, investigación creativa -*creative research*- (ver: CARTER, P. *Material thinking: The theory and practice of creative research*. 2004.; COLLINS, H. *Creative research: The theory and practice of research for the creative industries*. Bloomsbury Publishing, 2018.), investigación basada en la práctica o dirigida por la práctica, -*practice-based/practice-led research*- (ver: SMITH, H. (ed.). *Practice-led research, research-led practice in the creative arts*. Edinburgh University Press, 2009.; HASEMAN, B.; MAFE, D. *Acquiring know-how: Research training for practice-led researchers. Practice-led research, research-led practice in the creative arts*, 2009, p. 211-228); e incluso práctica como investigación -*practice-as-research*- (ver: BARRETT, E.; BOLT, B. (ed.). *Practice as research: Approaches to creative arts enquiry*. Ib Tauris, 2014.; NELSON, R. *Practice as research in the arts: Principles, protocols, pedagogies, resistances*. Springer, 2013.). Se ha elegido utilizar el término Investigación artística pues, desde la década de 1990 cuando comenzó el debate sobre la investigación en las artes ha ganado una mayor notoriedad especialmente en el contexto europeo -*artistic research* (ver: BORGDORFF, H. *The conflict of the faculties: Perspectives on artistic research and academia*. Leiden University Press, 2012.; CHIANTORE, L. Undisciplining music: Artistic research and historiographic activism. *Ímpar: Online journal for artistic research in music*, v. 1, n. 2, p. 3–21, 2017.; ASSIS, P. *Logic of Experimentation: Rethinking Music Performance through Artistic Research*. Leuven University Press, 2018.) y latinoamericano (ver: LOPEZ CANO, R.; OPAZO, Ú. *Investigación artística en música Problemas, métodos, experiencias y modelos*, 2014.; DOMENICI, C. A voz do performer na música e na pesquisa. 2012)

<sup>3</sup> Quijano (2014) hace una diferenciación entre ‘colonialidad’ y ‘colonialismo’, que así estén vinculados, son conceptos diferentes. El último se refiere a una estructura de control y explotación política y productiva de una población por parte de otra población de diferente identidad y cuyo centro de poder está en otra jurisdicción territorial. Por otro lado, la colonialidad se deriva del colonialismo y se refiere a sistemas de opresión social, epistémica, de género, racial y económica con una matriz de poder eurocéntrica.