



VALOR Y AUTONOMÍA DE LA IMPROVISACIÓN. ENTRE ARTES Y PRÁCTICAS*

VALUE AND AUTONOMY OF IMPROVISATION. BETWEEN
ART AND PRACTICES

Alessandro Bertinetto
Universidad de Turín

Resumen: *La tesis que argumentaré es que el vínculo entre las prácticas humanas y el arte es proporcionado por la noción de improvisación. La improvisación no es solo una técnica artística particular, sino, más generalmente, el paradigma del arte, porque muestra genéticamente tanto la especificidad como el valor del arte, es decir, el vínculo entre las prácticas humanas y el arte como específica práctica humana. El arte (como práctica humana específica) es una forma particular de improvisar (sobre) las prácticas humanas. La improvisación (en tanto que procedimiento artístico específico) es el tipo de producción artística en la cual las prácticas humanas subyacentes al arte saltan a un primer plano.*

Palabras clave: *Improvisación, Arte, Prácticas humanas, Hábitos, Creatividad.*

Abstract: *The thesis that I will argue is that the link between human practices and art is provided by the notion of improvisation. Improvisation is not only a particular artistic technique, but, more generally, the paradigm of art, because it genetically shows both the specificity and the value of art, that is, the link between human practices and art as a specific human practice. Art (as a specific human practice) is a particular way of improvising (on) human practices. Improvisation (as a specific artistic*

* Una primera versión de este texto, en inglés, ha sido discutida en el congreso *Autonomía y valor del arte* (Granada, España, marzo de 2017). Muchas gracias a los participantes por sus valiosos comentarios y preguntas.

procedure) is the kind of artistic production in which the human practices underlying art come to the fore.

Keywords: *Improvisation, Art, Human Practices, Habits, Creativity.*

0. INTRODUCCIÓN

Aceptando la crítica de Georg Bertram en contra de lo que él llama el “paradigma de la autonomía” en la filosofía del arte y siguiendo su sugerencia teórica de que una filosofía coherente e informada del arte debe tener en cuenta no sólo la naturaleza específica del arte, sino también su valor para las prácticas humanas, voy a discutir de manera particular la conexión entre las prácticas humanas y el arte. Defenderé que el “arte” puede ser una forma particular de observar y desarrollar las prácticas humanas, argumentando que el vínculo teórico entre las prácticas humanas y el arte puede ser proporcionado por la noción de improvisación.

La improvisación no es solo una técnica artística particular. Por el contrario, más generalmente la improvisación puede ser entendida como el paradigma del arte, en el sentido interesante, defendido por Bertram, de incorporar y mostrar de una forma genética, por una parte, la especificidad del arte autónomo y, por otra parte, el valor del arte, es decir, el vínculo entre las prácticas humanas y el arte como una práctica humana específica. En este sentido, el arte (como específica práctica humana) deriva de (y es) una forma particular de improvisar (sobre) las prácticas humanas, es decir, de desarrollarlas en maneras que pueden ser valiosas (tanto en general como artística o estéticamente). En consecuencia, voy a argumentar que la improvisación, como procedimiento artístico específico, es ese tipo de producción artística en la cual las prácticas humanas subyacentes al arte saltan, por así decirlo, al primer plano.

1. LA NORMATIVIDAD PARADIGMÁTICA DE LA IMPROVISACIÓN

En el libro de Georg Bertram *El arte como praxis humana*¹ se recurre a la práctica de la improvisación para ejemplificar el hecho de que las relaciones autorreferenciales implícitas en las obras de arte y constituyentes de las obras de arte no son el resultado de un supuesto cierre de la forma de la obra de arte: al revés, son negociadas localmente para y en relación con cada específica y única obra de arte. El ejemplo proporcionado por Bertram es la interacción entre los músicos improvisadores y también sus interacciones con el público que asiste. Este *interplay* y esta interacción son responsables de la normatividad estética de la actuación. Aunque esta presuponga criterios de valor artístico

¹ Georg W. BERTRAM, *El arte como praxis humana. Una estética*, Granada, Comares, 2016.

establecidos previamente, los criterios también pueden cambiar, debido a (trans)formaciones normativas que se producen durante el desarrollo mismo de la actuación. La forma en que los músicos reaccionan a lo que otros hacen y, en general, la forma en que los intérpretes hacen frente a situaciones performativas impredecibles produce el sentido de la *performance*, es decir, en otras palabras, la normatividad misma de la *performance*². Esto equivale a decir que la normatividad de la actuación improvisada es una normatividad que no solo regula lo que está sucediendo, sino que surge de lo que sucede y es abierta, en lugar de fija, porque se mueve junto con el desarrollo de la actuación. En otras palabras, es función de lo que acontece en la improvisación que ella misma regula. En este sentido, como enseñan las investigaciones de Richard Keith Sawyer sobre el tema, la improvisación, y especialmente la improvisación interactiva, es como una conversación³: de hecho, el significado de una conversación no depende solo de las intenciones de los hablantes, sino que emerge a través de la interacción de todos los oradores involucrados en ella.

Ahora bien, de la misma manera que la normatividad de una actuación colectiva improvisada se establece a través de y en la actuación, de acuerdo con el desarrollo de la interacción entre músicos, en relación con la situación específica de su ocurrencia y gracias a la reacción al *feedback* emocional de la audiencia, la normatividad de una obra de arte no depende únicamente de los criterios y de las normas de una determinada práctica artística o de un género artístico dado. Al revés, crece, por así decirlo, desde el interior de la obra de arte. Lo cual, sin embargo, no significa que la obra de arte esté cerrada. Por el contrario, la obra de arte está abierta, porque por un lado también depende de las actividades interpretativas de los destinatarios y, por otro lado, influye retroactivamente en el género artístico o en la práctica a la que se refiere y/o a la que pertenece⁴. Por lo tanto, se puede decir que la obra de arte (incluidas sus relaciones internas formales y materiales así como las interpretaciones y significados recibidos) es una especie de improvisación que *significa sobre* una práctica artística o un género que se (trans)forma gracias a la nueva, emergente y

² Cfr. Alessandro BERTINETTO, "Formatività ricorsiva e costruzione della normatività nell'improvvisazione", en Alessandro SBORDONI (ed.), *Improvvisazione oggi*, Lucca, LIM, 2014, pp. 15-28; Alessandro BERTINETTO, "Do not fear mistakes —there are none— The mistake as surprising experience of creativity in jazz", en Marina SANTI, Eleonora ZORZI (eds.), *Education as Jazz*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2016, pp. 85-100. Alessandro BERTINETTO, "Jazz als Gelungene Performance. Ästhetische Normativität und Improvisation", en *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 59/1 (2014), pp. 105-140; Alessandro BERTINETTO, *Esequire l'inatteso. Ontologia della musica e improvvisazione*, Roma, Il Glifo, 2016.

³ Cfr. Richard Keith SAWYER, *Creating Conversations. Improvisation in Everyday Discourse*, Cresskill New Jersey, Hampton Press, 2001 e *Improvised Dialogues: Emergence and Creativity in Conversation*, Westport, CT, Ablex, 2003.

⁴ Sobre el tema véase Georg BERTRAM, *op. cit.*, así como Alva Noë, *Strange Tools. Art and Human Nature*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 2015. El enfoque de Noë está influenciado por John DEWEY, *El arte como experiencia*, Barcelona, Paidós, 2008.

sorprendente obra de arte⁵. En otras palabras, el desarrollo de un género o de práctica artística es improvisado, porque cada obra de arte es *ex improviso* en relación a una tradición artística dada⁶. Porque aunque el conocimiento de la tradición artística, del género o de la práctica de una determinada obra de arte (o evento artístico) generalmente engendra expectativas sobre las estructuras, los valores y los significados de la obra de arte, la normatividad artística de la obra de arte no se puede prever de antemano. La obra de arte no se deduce, por así decirlo, de la tradición, del género o de la práctica a la que se refiere. Las reglas de producción así como los estándares de juicio no están completamente determinados y dados antes de la existencia de la obra de arte. Por el contrario, como escribió el filósofo italiano Luigi Pareyson, el arte es ese tipo de creación que inventa la manera de hacer mientras hace⁷. De lo contrario, la empresa artística no sería creativa y, como el arte requiere creatividad, la adhesión fiel a una determinada tradición, género o práctica no es ni suficiente ni necesaria para el éxito artístico. Por lo tanto, las obras de arte (exitosas) deben exceder de alguna manera cualitativa los límites y las reglas de tradiciones, géneros o prácticas dados. Dado que no se dan recetas para producir resultados artísticos creativos, la creatividad artística, como he argumentado en otro lugar⁸, es de tipo improvisado. Lo cual no significa que cada nuevo resultado artístico exitoso sea simplemente una especie de excepción de las reglas dadas de una tradición, género o práctica. Por lo contrario, cada nueva obra de arte exitosa es una especie de improvisación sobre una práctica establecida, género o tradición y, como tal, contribuye a la vida y al desarrollo de la práctica, del género o de la tradición. En este sentido, prosigue mi argumento, no solo cada obra de arte es una improvisación sobre una determinada tradición, práctica o género, sino que el desarrollo de la tradición, de la práctica o del género (que, en otras palabras, *es* la tradición, la práctica o el género como desarrollo) es una especie de improvisación a largo plazo.

Y eso no es todo. Lo que voy a argumentar en el resto del artículo es que la improvisación juega un papel más profundo y genético en la constitución del arte como práctica humana. El aspecto que quiero enfatizar es que la improvisación proporciona el vínculo entre las prácticas humanas y el arte, es decir,

⁵ El término inglés “Signifying” significa la re-semantización apropiativa de producciones culturales y es utilizada especialmente en relación a la cultura afro-americana. Cfr. Henry Louis GATES Jr., *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*, Oxford-Nueva York, Oxford University Press, 1988; Ingrid MONSON, *Saying Something. Jazz Improvisation and Interaction*, Chicago-London, Chicago University Press, 1996.

⁶ Cfr. Alessandro BERTINETTO, “Ex Improviso, Trans-Formation als Modell künstlerischer Praxis”, en Kirsten MAAR, Franz RUDA, Jan VÖLKER (eds.), *Generische Formen*, Bielefeld, Transcript, 2017, pp. 143-157.

⁷ Cfr. Luigi PAREYSON, *Estética. Teoría de la formatividad* (1954), Madrid, Xorki, 2014.

⁸ Alessandro BERTINETTO, “Performing the Unexpected. Improvisation and Artistic Creativity”, en *Daimon* 57 (2012) 61-79.

es la forma en que las prácticas humanas se convierten en artes y, también, en *bellas artes*.

2. LA IMPROVISACIÓN EN LAS ARTES PERFORMATIVAS

Un primer paso que podemos dar para entender mi tesis consiste en seguir el ejemplo de Bertram y centrarnos precisamente en la improvisación en las artes performativas. Es común decir que la improvisación muestra la creatividad humana en el escenario. Esto no siempre es cierto sin reservas⁹, pero es (al menos en parte) cierto para la improvisación en las artes performativas, como la música, el teatro y la danza. Aunque la existencia de todo tipo de improvisación requiere, al menos hasta cierto punto, la coincidencia ontológica entre la invención y la realización, la improvisación en las artes escénicas es especial, porque aquí los resultados del proceso creativo no están separados, por así decirlo, del proceso mismo: por el contrario, el proceso real de producción artística coincide con el producto artístico percibido por el público. Por lo tanto, la forma de producción se convierte intencionalmente en el objeto de atención del público.

Pero, ¿qué es exactamente lo que se exhibe en tal improvisación? No siempre una improvisación artística es particularmente inesperada o sorprendente. Más bien, la gran sorpresa, aunque siempre es posible, es algo raro, si no excepcional. La regla es más bien la forma en que los artistas utilizan técnicas y hábitos de comportamiento que han aprendido a través de la práctica, así como la forma en que adaptan su “saber cómo” (*know how*)¹⁰ a la situación particular de la actuación, que no pueden conocer de antemano con todo detalle, aprovechando las condiciones y el desarrollo de la *performance*, no solo para mostrar su experiencia y su arte más o menos virtuoso, sino también para gestionar sus habilidades en relación con las formas, los materiales y los eventos que tienen en su disposición “aquí y ahora”. La práctica de habilidades y técnicas, que se han convertido en hábitos de acción, durante el acontecimiento de la actuación puede producir resultados quizás inesperados (incluso para los creadores) y, en diferente medida, sorprendentes y nuevos. En términos más generales, cada evento de la *performance* retro-actúa sobre todo el proceso performativo, invitando continuamente a los artistas y al público a renegociar significados y valores de la actuación. La acción y su sentido no dependen solo de un plan establecido de antemano o de un conjunto fijo de intenciones y patrones de acciones habituales: por el contrario, el sentido (que refiere tanto al significado como a la dirección) de la acción se construye durante y con la acción, del mismo modo que habilidades específicas de ejecución se

⁹ He discutido el tema en Alessandro BERTINETTO, “Imagine artistica e improvvisazione”, en *Tropos* 7/1 (2014) 225-255.

¹⁰ Cfr. Gilbert RYLE, *El concepto de lo mental*, Barcelona, Paidós, 2005.

adquieren, como hábitos, durante su práctica (gracias tanto a ejercicios previos a la *performance*, como durante la actuación misma)¹¹.

La improvisación en las artes performativas muestra precisamente la articulación de un proceso creativo, que no es una *creatio ex nihilo*, sino el desarrollo práctico transformador de formas y materiales artísticos heredados y encarnados que no pueden deducirse de esas formas y materiales, sino que “emergen” a partir de ellos¹². De la misma manera, también los hábitos y las habilidades de los artistas se desarrollan a través de la práctica repetida. El aprendizaje de técnicas y habilidades de improvisación es un “aprender haciendo”, un “conocimiento procedimental”¹³. Cada actuación contribuye al desarrollo de las habilidades artísticas de los intérpretes, es decir, cada actuación retro-actúa sobre los recursos artísticos de los intérpretes. La forma en que los intérpretes hacen frente una y otra vez (más o menos exitosamente) a las situaciones (más o menos) inesperadas de las diferentes actuaciones contribuirá retroactivamente a la evolución de sus habilidades y, también, de sus personales estilos artísticos. El conocimiento procedimental que nutre la práctica improvisada se destaca precisamente en momentos en que algo puede fallar. Aquí, las habilidades adquiridas, no solo en términos de experiencia técnica, sino también, y sobre todo, de sabiduría práctica (*φρόνησις*), permiten encontrar, inventar, ofrecer un sentido (diferente, inesperado o nuevo) para situaciones imprevistas (potencialmente riesgosas para los resultados de la *performance*).

En este sentido, la improvisación en las artes performativas muestra a un nivel micro lo que ocurre, a nivel macro, en el mundo del arte en general. Pues cada logro de un artista es posible gracias a las competencias, habilidades, técnicas, proyectos, etc. del artista, mientras que, al mismo tiempo, retro-actúa en todo el complejo de competencias, habilidades, técnicas, proyectos, etc. Análogamente, cada nuevo encuentro que los receptores tienen con una actuación o una obra retro-actúa sobre su normatividad artística, sobre sus criterios estéticos y sus estándares de valor. La forma retroactiva que caracteriza el autodesarrollo autopoietico¹⁴ de la improvisación es, de hecho, la forma

¹¹ Cfr. Alessandro BERTINETTO, *Eseguire l'inatteso*, pp. 68 ss. En el parágrafo 3 voy a discutir la conexión entre hábito y creatividad en la improvisación.

¹² Cfr. Maurizio FERRARIS, *Emergenza*, Turín, Einaudi, 2016; Mathias MASCHAT, “Performativität und zeitgenössische Improvisation”, en *Auditive Perspektiven* 2 (2012); Alessandro BERTINETTO, *Eseguire l'inatteso*, p. 273.

¹³ Cfr. Aaron BERKOWITZ, *The Improvising Mind*, Nueva York, Oxford University Press, 2010, pp. 43, 72, 83, 117; Bjørn Alterhaug, “Improvisation as Phenomenon and Tool for Communication, Interactive Action and Learning”, en Marina SANTI, *Improvisation. Between Technique and Spontaneity*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholar Publishing, 2010, pp. 103-133; Richard KEITH SAWYER, “Improvisational Creativity as a Model for Effective Learning”, en Marina SANTI, *op. cit.*, pp. 135-151.

¹⁴ Para la noción de autopoiesis véase Humberto MATURANA y Francisco VARELA, *De máquinas y seres vivos. Autopoiesis: la organización de lo vivo*, España, Lumen Humanitas, 2004. Erika

en que se articula la normatividad de las tradiciones, de los géneros y de las prácticas artísticas. Pero, de manera más general, esta es la forma en que la normatividad se desarrolla en las prácticas humanas¹⁵. Este punto es de gran importancia para entender el papel de la improvisación al mostrar la conexión entre las prácticas humanas y el arte.

3. LA IMPROVISACIÓN COTIDIANA Y LA IMPROVISACIÓN ARTÍSTICA

Para mostrar esta conexión y su significado, puede ser útil comprender el vínculo entre la improvisación cotidiana y la improvisación artística.

Por supuesto, el término improvisación tiene significados específicos más allá de la esfera artística. En la vida cotidiana, la improvisación es el manejo de situaciones imprevistas donde el plan y la realización de una acción no coinciden, así como la capacidad de reaccionar de forma adaptativa a eventos inesperados, lo cual generalmente implica la adaptación de una herramienta para un uso diferente a aquel para el que fue diseñada, o la construcción de un dispositivo a partir de componentes inusuales¹⁶. Dicho brevemente, la reacción a la emergencia nos obliga a actuar sin saber exactamente qué y cómo hacerlo. Es un acto “zurdo”, como Walter Benjamin lo define en *Einbahnstrasse* (1928)¹⁷: es algo que se hace sin preparación, es decir, sin saber cómo aplicar una regla de acción.

Pero hay otro aspecto interesante de la improvisación cotidiana que se debe considerar. A menudo practicamos muchas actividades cotidianas (caminar, leer, escribir, nadar, conducir un automóvil, montar en bicicleta, etc.), sin prestar atención explícita a ellas: de hecho, hemos aprendido y asimilado en nuestros movimientos corporales, a través de la imitación y del ejercicio repetido, técnicas para realizar tales actividades sin tener, entretanto, que pensar en qué hacer y cómo hacerlo. Como observa Walter Benjamin, no podemos aprender por segunda vez aquellas habilidades que se han convertido en hábitos en virtud de nuestras prácticas de aprendizaje a través del hacer y que realizamos de forma irreflexiva (automática, aunque no mecánica)¹⁸. En este

FISCHER-LICHTE ha aplicado el concepto de autopoiesis a la teoría de la *performance* artística: Cfr. E. Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada, 2011.

¹⁵ Cfr. Georg BERTRAM, “Improvisation und Normativität”, en Gabriele BRANDSTETTER, Hans-Friedrich BORMANN, y otros, *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren*, Bielefeld, Transcript, 2010, pp. 21-40.

¹⁶ Cfr. John ANDERSON, *Constraint-Directed Improvisation for Everyday Activities*, Tesis Doctoral, Universidad de Manitoba, 1995.

¹⁷ Walter BENJAMIN, “Productos chinos”, en *Calle de sentido único*, Madrid, Akal, 2014. Cfr. Gabriele BRANDSTETTER, “Improvisation im Tanz. Lecture-performance mit Friedrike LAMPERT”, en M. GRÖNE y otros, *Improvisation. Kultur- und lebens-wissenschaftliche Perspektiven*, Friburgo, Berlín, Viena, Rombach, 2009, pp. 133-157.

¹⁸ Cfr. Walter BENJAMIN, “Juego de letras”, en *Infancia en Berlín hacia 1900*, Madrid, Alfaguara, 1982. En la discusión siguiente a la presentación de una versión de este artículo, Georg BERTRAM ha

sentido, al nadar, caminar, conducir, etc., improvisamos, ya que no planificamos conscientemente qué y cómo hacer cuando actuamos. Más bien, una vez que aprendemos una habilidad (lo que significa: una vez que una habilidad se convierte en un hábito), actuamos, por supuesto, sabiendo cómo llevar a cabo la acción y qué secuencia de movimientos efectuar, pero, sin embargo, sin pensarlo; tal y como lo hacen los artistas de la improvisación¹⁹.

En este sentido, el hábito no es lo opuesto a la creatividad. El hábito y la invención no son las dos antípodas del comportamiento humano, sino que se alimentan recíprocamente²⁰. Esto está implícito en la esclarecedora definición de hábito proporcionada por Felix Ravaisson. Según escribe en su ensayo de 1838 *De l'habitude*, el hábito es:

[Una] disposición, respecto de un cambio, engendrada en un ser por la continuidad o la repetición de ese mismo cambio. [...] El hábito no implica solamente la mutabilidad; no implica solamente la mutabilidad en algo que dura sin cambiar, supone un cambio en la disposición, en la potencia, en la virtud interior de aquello en lo cual pasa el cambio, y que no cambia²¹.

Por lo tanto, como Catherine Malabou afirma en su prefacio a la traducción inglesa del ensayo de Ravaisson, el hábito es un “recurso de posibilidades”: “Hace posible un futuro”²². Por un lado, el hábito es la formación plástica, mediante la repetición y la práctica de acciones, de las disposiciones esenciales del individuo, como Malabou ha argumentado recientemente, también en relación con Hegel; así que el hábito es la “esencia *a posteriori*”²³ de la

observado con precisión que los hábitos no son irreflexivos en el sentido de ser lo contrario del humano poder de reflexionar. Estoy de acuerdo. En tanto que disposiciones a actuar de determinadas maneras, son una parte constitutiva de las prácticas de reflexión del hombre.

¹⁹ Entonces, muchas actividades desarrolladas en lo cotidiano así como en la improvisación artística son expresión de aquel saber incorporado, implícito, arraigado en contextos culturales, que Hubert Dreyfus ha llamado “intuitive expertise”. Véase por ejemplo Hubert DREYFUS y Stuart DREYFUS, *Mind Over Machine: The Power of Human Intuition and Expertise in the Era of the Computer*, Nueva York, The Free Press, 1986. Agradezco a André J. ABATH el haberme informado de la relevancia de la obra de Dreyfus para mi investigación.

²⁰ Para conexión entre hábitos rutinarios y creatividad y el tema relacionado con la estética de lo cotidiano Cfr. Paola DI CORI, Clotilde PONTECORVO, *Tra ordinario e straordinario: modernità e vita quotidiana*, Roma, Carocci, 2007 y G.L. IANNILLI, “Everyday Aesthetics: Institutionalization and “Normative Turn””, en *Proceedings of the European Society for Aesthetics* 8 (2016) 269-287.

²¹ Felix RAVEISSON, *Del hábito*, Buenos Aires, Cactus, 2015, pp. 14-15.

²² Catherine MALABOU, “Addiction and Grace: Preface to Felix Ravaisson’s of Habit”, en Felix RAVAISSON, *Of habit*, Londres, Continuum, 2008, p. vii.

²³ Catherine Malabou, *The Future of Hegel: Plasticity, Temporality and Dialectic*, Londres, Routledge, 2005, p. 74. Para la edición española, véase Catherine Malabou, *El porvenir de Hegel: plasticidad, temporalidad, dialéctica*, Buenos Aires, Vestales, 2013.

subjetividad que se genera mediante cambios continuos. Pero, por otro lado, “el hábito se actualiza como un hábito de cambio”²⁴.

En pocas palabras, como ha observado Gary Peters (discutiendo las reflexiones de Malabou sobre Hegel y Ravaisson), el hábito, en tanto que “hacer que ha olvidado el pensamiento”, es un “momento de improvisación”: “es *responsable* de la transformación de la acción humana y de la creatividad asociada a esa, no algo que *resiste* a la transformación”²⁵.

Sin embargo, la relevancia de la improvisación para las prácticas cotidianas no se limita a la adaptación reactiva a la emergencia en tiempo real y a la producción de hábitos de comportamiento. De hecho, en términos generales, no solo la realización de cualquier acción implica elementos de improvisación, ya que cada intención o plan de acción debe hacer frente “aquí y ahora” a la situación concreta, imprevisible y única de su puesta en práctica²⁶; al revés, independientemente de los vínculos debidos al “aquí y ahora”, la reorganización o el reciclaje del material ya existente para hacer algo nuevo también pueden concebirse como casos de improvisación. Por lo tanto, la improvisación no es solo el acto de hacer algo “en el momento”, sin preparación y/o sin el seguimiento de instrucciones planificadas, sino que también es la reutilización adaptativa y apropiadora de algo de una forma más o menos útil, valiosa y creativa.

Por lo tanto, dentro del campo artístico, la improvisación (y ahora quiero decir: la improvisación consciente e intencional) es, como ya hemos visto, el desarrollo intencional de la creatividad en tiempo real (siguiendo a Lydia Goehr, esto puede llamarse “improvisación *ex tempore*”) o, incluso en artes no explícitamente improvisadas, (la capacidad para) reaccionar (con éxito) ante problemas repentinos (Lydia Goehr llama a este tipo de improvisación “improvisación *impromptu*”)²⁷, pero también, e incluso independientemente de las limitaciones debidas al tiempo real, la reorganización creativa no solo de materiales, incluidos elementos ‘pobres’ como desechos, sino también de formas, estilos, convenciones, técnicas y hábitos.

²⁴ Catherine MALABOU, “Addiction and Grace: Preface to Felix Ravaisson’s of Habit”, p. viii.

²⁵ Gary PETERS, *Improvising improvisation. From out of philosophy, music, dance, and literature*, Chicago y Londres, Chicago University Press, 2017, pp. 123, 122, 127 (traducción propia). Cfr. pp. 89-168.

²⁶ Cfr. Sarah LEIGH FOSTER (citada por Gary PETERS, *The Philosophy of Improvisation*, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 2009, p. 115): “La *performance* de cualquier acción, sin importar cómo esté predeterminada en las mentes de aquellos que la ejecutan y de aquellos que la contemplan, contiene un elemento de improvisación”.

²⁷ Cfr. L. GOEHR, “Improvising *Impromptu*, Or, What to Do with a Broken String”, in George LEWIS, Benjamin PIEKUT, *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies*, Vol. 1, Oxford-Nueva York, Oxford University Press, pp. 458-480.

En este sentido, prácticas como variaciones, arreglos, *covers*, *mash-ups*, citas, *remixes*, etc., son todas formas de improvisación²⁸. Todas son formas de “creatividad distribuida”²⁹: son formas en las que un material antiguo (material o cultural) es apropiado, re-significado y transformado, de formas imprevistas. La forma en que las canciones de Broadway se convirtieron en estándares de jazz es paradigmática de estos procesos, que concretamente manifiestan cómo la manera de hacer se inventa en el hacer, es decir, cómo la creatividad opera en las artes. La novedad creativa resulta de la apropiación y del reajuste de artefactos culturales heredados de forma más o menos pasiva: en otras palabras, la invención de lo nuevo surge de la apropiación de lo viejo. Esto queda claro con la forma en que los artistas crean reaccionando reflexivamente a las obras del pasado, de diferentes maneras: por adaptación, distorsión, recombinación, desestructuración, citas e incluso rechazo.

4. EL CARÁCTER IMPROVISADO DE LAS PRÁCTICAS CULTURALES

Ahora bien, mi tesis es que un proceso de improvisación de este tipo, una *performance* de improvisación a largo plazo, es responsable no solo del desarrollo continuo de las tradiciones, de los géneros y de las prácticas artísticas, sino también del evolucionar de las prácticas humanas cotidianas *como* y *en* prácticas artísticas. La tesis principal del libro de Michel De Certeau *La invención de lo cotidiano* es precisamente esta³⁰. Las bellas artes son, por así decirlo, especializaciones de artes concebidas en términos de prácticas, es decir, *artes del hacer*. Las prácticas, como arte de hacer de diferentes tipos, funcionan exactamente apropiando y adaptando de maneras nuevas normas institucionalizadas, hábitos y convenciones a situaciones particulares inventando, mediante la aplicación de reglas o el ejercicio de hábitos, espacios de libertad (“tácticas”, como las llama De Certeau), que (trans)forman las reglas y los hábitos (es decir, las “estrategias”), produciendo creativamente novedades.

Según De Certeau, la sociedad se organiza a través de instituciones de diferentes tipos que rigen el comportamiento humano. Los procedimientos

²⁸ Cfr. Georgina BORN, David HESMONDHALGH, *Western Music and Its Others. Difference, Representation and Appropriation in Music*, Berkeley, University of California Press, 2000; Frédéric DÖHL, *Mashup in der Musik. Fremdreferenzielles Komponieren, Sound Sampling und Urheberrecht*, Bielefeld, Transcript, 2016; *Ladri di musica*, número de “Estetica. Studi e ricerche” 1 (2014) editado por Alessandro Bertinetti y otros; Lawrence LESSIG, *Remix. Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*, Londres, Bloomsbury, 2008; James O. YOUNG, Conrad G. BRUNK, *The Ethics of Cultural Appropriation*, Malden (Massachusetts), Wiley-Blackwell, 2009.

²⁹ Sobre el tema de la “creatividad distribuida” Cfr. Georgina BORN, “On Musical Mediation: Ontology, Technology, and Creativity”, en *Twentieth-Century Music* 2/1 (2005) 7-36.

³⁰ Michel DE CERTEAU, *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 2000.

institucionalizados, estructurados, codificados y normalizados regulan metódicamente las esferas de la vida práctica. Sin embargo, en lugar de ejecutar de manera automática y pasiva las reglas que constituyen las instituciones (las estrategias), los seres humanos descubren, en diferentes situaciones, espacios de libertad e invención. En virtud de esos espacios de libertad, los seres humanos usan y abusan de manera táctica de las instituciones a las que están sometidos (y *deben* someterse) para fines que se plantean libremente a sí mismos. En otras palabras, recurriendo a ese tipo de inteligencia que uno aprende solo por medio de su ejercicio, que es la inteligencia práctica, en griego antiguo llamada *métis*, los seres humanos aplican reglas y convenciones de manera inventiva para cambiar esas reglas y convenciones, adaptándolas a situaciones específicas y aprovechando su contingencia para encontrar soluciones concretas a problemas concretos³¹. Este comportamiento inventivo es el combustible, por así decirlo, de las prácticas humanas. Sin eso, no existiría la acción humana, tal como la entendemos.

Este punto crucial también lo confirma la antropología contemporánea. Como afirman Tim Ingold y Elizabeth Hallam en la presentación del libro colectivo *Creativity and Cultural Improvisation*, la vida social y cultural de las personas es improvisada: “Las personas tienen que enfrentarlas conforme se presentan”³². Ellos “construyen la cultura a medida que avanzan y tienen que dar respuestas a las contingencias de la vida”³³.

En este proceso se ven abocados a improvisar, no porque actúen en *el interior* de un cuerpo de convenciones establecido, sino más bien porque no hay ningún sistema de códigos, reglas o normas que pueda anticiparse a todas y cada una de las circunstancias posibles. Como mucho, podría proporcionar un delineamiento general de reglas básicas, cuya efectividad misma caiga en la vaguedad o en la falta de especificidad. La brecha entre este delineamiento tan poco específico y las condiciones específicas de un mundo que no es nunca el mismo de un momento a otro no solo abre un espacio para la

³¹ Cfr. Marcel DETIENNE, Jean-Pierre VERNANT, *Las artimañas de la inteligencia. La metis en la Grecia Antigua*, Madrid, Taurus, 1988. *Métis* es ese tipo de inteligencia tipificada por Ulises. Es sabido que Horkheimer y Adorno condenan a Ulises como paradigma de la razón instrumental de la Ilustración (Cfr. Max HORKHEIMER - Theodor W. ADORNO, *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 2016). Sin embargo Adorno es también un crítico incansable de la improvisación. Aunque el proceso formal de la construcción de la improvisación coincide con la dinámica temporal retroactiva que el propio Adorno ha elogiado en su ensayo sobre la “*musique informelle*” (Cfr. Theodor W. ADORNO, “Hacia una música informal”, en *Obra Completa* 16, Madrid, Akal, 2006, pp. 503-549), Adorno nunca comprendió el potencial creativo, imaginativo y transformador de la improvisación, que él reduce a la repetición y la imitación. Por lo tanto, la reducción de la inteligencia práctica y “*kariológica*” de Ulises a un instrumento de poder y de dominación es un error que deriva de una ceguera fundamental hacia la creatividad de la improvisación. Agradezco a Giorgia CECCHINATO por presionarme en este punto.

³² Elizabeth HALLAM, Tim INGOLD, *Creativity and Cultural Improvisation*, Oxford-New York, Berg, 2007, p. 1. (Traducción propia)

³³ *Ibid.*, p. 2.

improvisación, sino que además lo exige, siempre que se pretenda responder a tales condiciones con juicio y precisión. 'La improvisación' [...] 'es un imperativo cultural'.³⁴

Por lo tanto, concluyen, "[i]mprovisación y creatividad [...] son intrínsecas al proceso mismo de la vida social y cultural"³⁵.

Curiosamente, este comportamiento inventivo, que caracteriza la agencia humana y que usa las reglas a las que está sometido, adaptándolas a objetivos de diversa índole que no están previstos por la regla, es lo que una importante tradición cultural llama "arte". La noción de "arte" significa aquí ese tipo de conocimiento que no consiste en "el saber qué", sino en "el saber cómo", o más bien, en la excelencia de un "saber cómo". Este excelente "saber cómo" no depende de la aplicación necesaria de reglas o modelos y es, como diría Freud "eine Sache des Takts" (una cuestión de tacto)³⁶. Además, de acuerdo con la venerable tradición cultural que desde Francis Bacon y Denis Diderot³⁷ sigue hasta Emile Durkheim³⁸ y más allá, el arte, en este sentido, es el tipo de conocimiento que no es meramente contemplativo, sino que implica la producción de objetos de diferentes tipos, de manera que el "saber cómo hacer" práctico excede el conocimiento científico no operativo de las reglas metódicas, de la misma forma que cada enunciado, cada acto de habla, mientras usas los códigos de gramáticas y diccionarios, los excede precisamente para decir lo que es apropiado en una situación específica.

Esto no significa, sin embargo, que este "saber cómo hacer" que es el arte no tenga reglas; sin duda hay reglas para hacer arte, pero reglas que se generen a través de la praxis. En este sentido, el "saber cómo hacer" (con diversos materiales y formas) se regla por sí mismo, de la misma manera en que el juicio reflexivo kantiano opera en el ámbito de la experiencia estética, como también observa De Certeau. A continuación, sugeriré que el paso de esta idea del arte como práctica táctica de "saber cómo hacer" a la visión pareysoniana del arte como hacer formativo que inventa sus propias reglas no es tan largo como podría parecer.

³⁴ *Ibid.*, p. 19.

³⁵ *Ibid.*, p. 19.

³⁶ Sigmund FREUD, "Eine Teufelsneurose in siebzehnten Jahrhundert" (1922), en Sigmund FREUD, *Gesammelte Werke* XIII, pp. 315-354, aquí p. 330. Para la versión en castellano, véase Sigmund FREUD, *Obras Completas* XIX, Buenos Aires, Amorrortu, pp. 67-106.

³⁷ Cfr. Jean-Luc MARTINE, "L'article ART de Diderot: machine et pensée pratique", en *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* 39 (2005), 41-79.

³⁸ Cfr. Roger O'TOOLE, "Durkheim and the problem of art: some observations", en *Durkheimian Studies / Études Durkheimiennes*, New Series 8 (2002) 51-69.

5. EL ARTE COMO SABER HACER: EL USO INVENTIVO DE LAS NORMAS

El arte como “saber cómo hacer” es el uso inventivo de las reglas normativas. En otras palabras, es una improvisación sobre reglas normativas, que explota las reglas, así como los estándares y hábitos de comportamiento, y transforma la regla de acuerdo con la regla. Esta extraña manera de decir (una transformación de la regla de acuerdo con la regla) se puede aclarar yendo más allá de la conceptualización de De Certeau. De hecho, se puede entender el propio objetivo de De Certeau al hacer la distinción entre el comportamiento estratégico que siguen las instituciones y el comportamiento táctico inventivo que transforma las instituciones —una distinción que, por cierto, se parece mucho a la dicotomía de Noam Chomsky entre la creatividad que sigue las reglas y la creatividad que cambia las reglas—³⁹. Esta distinción es apta para aclarar la especificidad de las prácticas cotidianas humanas que presuponen reglas institucionalizadas y sin embargo intervienen sobre las reglas de una manera inventiva. Sin embargo, este modelo es demasiado estático y no explica la forma en que se generan y desarrollan las instituciones dentro de las prácticas humanas.

Un modelo genético y dinámico, en cambio, puede ofrecernos exactamente esta explicación, ya que puede explicar que el uso y abuso inventivo de instituciones, cuya excelencia se puede concebir como “arte”, sea precisamente la manera en que las instituciones y sus reglas se forman y se transforman. En este sentido, puede ser apropiado referirse al famoso dicho de Wittgenstein: “Nosotros formamos la regla a medida que avanzamos” (“We make up the rule as we go along”)⁴⁰. Las reglas que norman las prácticas y los comportamientos humanos se transforman no debido a sus violaciones, sino gracias a sus aplicaciones, a sus usos y abusos que improvisan inventivamente sobre las reglas de acuerdo con las circunstancias particulares que las reglas no pueden prever y a las cuales las reglas son transformativamente adaptadas. De modo que, al aplicar la regla en una situación particular y de una manera específica, cada uso de la regla transforma la regla y el comportamiento normado y controlado por la regla.

Un buen ejemplo de este proceso puede ser el siguiente. La aplicación pragmática de las reglas gramaticales en el uso mismo del lenguaje (transforma inventivamente la regla. En términos de De Saussure⁴¹, la *langue* vive a través de la *parole*, pero también es cambiada por la *parole*, cuyo uso no es deducible por la *langue*. Por lo tanto, la autonomía organizativa de un gesto

³⁹ Cfr. Alessandro BERTINETTO, *Performing the Unexpected*, p. 120; Noam CHOMSKY, *Problemas actuales en teoría lingüística*, Madrid, Siglo XXI, 1978; Emilio Garroni, *Diccionario de arquitectura. Voz creatividad*, Buenos Aires, Nobuko, 2007.

⁴⁰ Ludwig WITTGENSTEIN, *Investigaciones filosóficas*, Madrid, Trotta, 2017.

⁴¹ Ferdinand DE SAUSSURE, *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada, 2008.

creativo que se convierte en una nueva práctica no es incompatible con su valor: al cambiar de forma autónoma una práctica anteriormente establecida e institucionalizada, el nuevo gesto, no previsto por tal práctica, vuelve a significar (sobre) la práctica, aportándole un nuevo valor.

6. EL VÍNCULO GENÉTICO ENTRE EL ARTE Y LAS PRÁCTICAS

Sin embargo, todavía tenemos que dar algunos pasos adelante para explicar en qué sentido la noción de improvisación, junto con su valor y especificidad, nos sirve para comprender la conexión genética entre las prácticas humanas y el arte no solo en el sentido de “saber cómo hacer”, sino también en el sentido estético corriente. Por ahorrar espacio, resumiré esos pasos muy esquemáticamente.

a. El término arte ha conseguido en la historia un sentido evaluativo. El arte, como “saber cómo hacer”, no es solo una improvisación práctica sobre las prácticas humanas tradicionales e institucionalizadas, sino más bien una improvisación exitosa sobre las prácticas humanas o, mejor aún, una improvisación que como tal puede tener éxito o fracasar. Precisamente en este sentido, entendemos este término en locuciones que comienzan con la expresión “el arte de”. Los ejemplos son legiones: el arte del pasarlo bien, el arte del diseño, el arte del ladrillo (este es el título de una exposición de Lego), el arte del liderazgo, el arte de tener razón⁴², “el arte de volar”⁴³, e incluso el arte de la despedida (esta es la publicidad de una empresa de pompas fúnebres en Turín, Italia: “L’arte dell’ultimo saluto”). Un discurso separado merecería, por supuesto, la idea misma de un “arte de vivir”, una idea que, aun permaneciendo dentro de un campo circunscrito al pensamiento occidental, tiene una noble tradición filosófica que va desde Sócrates, Montaigne y Nietzsche hasta Foucault, Alexander Nehamas y el sociólogo recientemente fallecido Zygmunt Bauman⁴⁴.

b. Sin embargo, este sentido evaluativo en virtud del cual las prácticas humanas y el arte están conectados aún no es suficiente para comprender la noción estética del arte, es decir, la noción de “bellas artes”. Mi tesis es que la generación de nuestra noción de “bellas artes” requiere no solo la excelencia de la práctica de uso o abuso más allá de las reglas en la aplicación de las reglas, sino también una especie de reinstitucionalización. Un ejemplo trivial, que sin embargo espero que sea efectivo, es el siguiente: cuando esquiamos o montamos en bicicleta con arte, tal vez inventando nuevas técnicas para llevar a cabo estas prácticas, no producimos, sin embargo, obras de arte.

⁴² Arthur SCHOPENHAUER, *El arte de tener razón*, Madrid, Alianza, 2010.

⁴³ Antonio ALTARRIBA, *El arte de volar*, Alicante, Ediciones de Ponent, 2009.

⁴⁴ Alexander NEHAMAS, *El arte de vivir. Reflexiones socráticas de Platón a Foucault*, España, Pre-Textos, 2005; Zygmunt BAUMAN, *El arte de la vida*, Barcelona, Paidós, 2009.

La noción de “bellas artes” requirió, en otras palabras, que la improvisación sobre las reglas se convirtiera, a su vez, en una institución especial, con sus propios hábitos, reglas y articulaciones sociales codificadas⁴⁵. Esta institucionalización, a su vez, ocultó el vínculo entre las prácticas humanas cotidianas y el arte, dando lugar a la idea generalizada de que el arte fuese un ámbito independiente, una esfera separada de la realidad y de la vida: esto originó el llamado paradigma de la autonomía del arte, criticado fuerte y eficazmente por Georg Bertram en el libro mencionado anteriormente. Sin embargo, este vínculo entre las prácticas humanas cotidianas y el arte se mantuvo activo en la clandestinidad, por así decirlo.

Un posible (y fácil) ejemplo para explicar este proceso es la poesía. La poesía es el uso creativo del lenguaje. Como he sugerido, cada enunciado pragmático (la *parole* de De Saussure) es el uso improvisado de la *langue*, que puede transformar la *langue* mediante la reorganización de formas y materiales lingüísticos de una manera más o menos creativa. Paradigmática es aquí la metáfora. La metáfora puede concebirse como un abuso adaptativo y transformador que puede tener resultados creativos. La poesía es el uso excelente, intencional y gobernado socialmente de este abuso, que encuentra nuevas posibilidades de usar, experimentar y desarrollar lenguajes, es decir, que posiblemente inventa nuevos usos y hábitos lingüísticos, que luego pueden institucionalizarse. El valor y la especificidad de esta praxis son los dos lados de la misma moneda.

c. Sin embargo, el arte no es solo el excelente uso social del (ab)uso improvisado de las reglas, sino también una actuación de improvisación reflexiva sobre el arte como institución. El arte implica una autorreflexión, ya que es (también) una reflexión sobre el pasado así como sobre otro arte. Como Alva Noë ha escrito recientemente, el arte es siempre “un confrontarse con otras artes, con artistas y audiencias, profesores y estudiantes. El arte es, en sí mismo, una práctica crítica”⁴⁶. El arte crece a través de una confrontación crítica con otras artes: es una reflexión práctica sobre el arte a través de una confrontación con obras de arte del pasado y otras obras de arte del presente. En otras palabras, es una reflexión sobre el arte ya institucionalizado, es decir, sobre la institución del arte. Esta reflexión sobre la(s) institución(es) artística(s) —que es una reflexión práctica realizada por el arte y, al mismo tiempo, una reflexión que moldea el arte como arte (como “bellas artes”, incluso cuando estas, por decirlo con la famosa expresión de Hans-Robert Jauss, son “artes ya no bellas”⁴⁷)— se exhibe en el arte contemporáneo al menos desde el *readymade* de Duchamp, cuyo gesto es precisamente un juego exhibido reflexivo y performativo sobre y con el arte como institución. En otras palabras, es una improvisación exhibida sobre la codificación social

⁴⁵ Sobre el nacimiento de la institución del arte Cfr. Larry SHINER, *La invención del arte: una historia cultural*, Barcelona, Paidós, 2014.

⁴⁶ Cfr. Noë, Alva, *op. cit.*, p. 109 (mi traducción: A.B.).

⁴⁷ Cfr. Hans Robert JAUSS (ed.), *Die nicht mehr schöne Künste*, Múnich, Fink, 1968.

de un excelente uso y abuso improvisado, es decir, de un “saber cómo hacer”. La institución del arte fue utilizada (y abusada) de manera creativa como ingrediente de un arte nuevo (que ahora es ya pasado) que se exhibía a sí mismo como un *collage* improvisado, utilizando, abusando y transfigurando materiales cotidianos y comunes no artísticos⁴⁸.

d. Pero el juego (muy bien explicado por Arthur Danto⁴⁹) no ha terminado, porque el gesto performativo de la vanguardia (el gesto de la revuelta, a veces juguetón o irónico, a veces serio e incluso violento, contra el arte como institución) será re-institucionalizado⁵⁰, y luego —en contra y sobre esta codificación adicional— el artista volverá a improvisar, por ejemplo reafirmando el poder práctico y performativo del arte como imaginación y/o conocimiento mediante la promoción de la idea de la investigación artística⁵¹ o inventando nuevas formas expresivas mediante la desestructuración y la mezcla de géneros y medios artísticos⁵².

e. La improvisación artística, sostengo finalmente volviendo a lo que había argumentado al principio de este artículo, ejemplifica, en el espacio y en el tiempo de la *performance*, este proceso performativo y reflexivo, es decir, la forma en que en las prácticas humanas y en el arte también, precisamente como práctica humana, las formas, los materiales y los procedimientos codificados (incluidas las formas, los materiales y los procedimientos codificados que constituyen el arte como institución social) se usan y se abusan de forma inventiva y estos (ab)usos a su vez se normalizan y luego se reutilizan como ingredientes de nuevas improvisaciones.

7. EL PAPEL DE LA IMPROVISACIÓN COMO ENLACE ENTRE ARTE Y PRÁCTICAS

Por supuesto, algunos ejemplos y la adición de algunos detalles podrían ayudar a especificar la idea que he tratado de desarrollar hasta aquí. En cualquier caso, el punto teórico que quiero enfatizar es fácil de expresar. La práctica de la improvisación ejemplifica el ejercicio mismo de la creatividad artística,

⁴⁸ En este sentido, el *readymade* de Duchamp es un gesto performativo que exhibe la improvisación como / en la raíz del arte. Sobre la relación entre improvisación y *readymade* Cfr. mi ensayo “La paradoja de los indiscernibles y la improvisación artística”, en Sixto CASTRO, Francisca PEREZ CARREÑO (eds.), *Arthur Danto and the Philosophy of Art*, Murcia, editum, 2016, pp. 183-201.

⁴⁹ Arthur C. DANTO, *La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte*, Barcelona, Paidós, 2002.

⁵⁰ Cfr. Peter BÜRGER, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.

⁵¹ Cfr. Gerard VILAR, “Aesthetic Precariousness”, en *Cosmo* 6 (2015), 27-38; Gerar VILAR, *Precariedad, estética y política*, Almería, Círculo Rojo, 2017.

⁵² Cfr. Theodor W. ADORNO, “El arte y las artes”, en Theodor W. ADORNO, *Crítica de la cultura y sociedad I, Obra completa 10/1*, Madrid, Akal, 2008, pp. 379-396; Theodor W. ADORNO, “Sobre algunas relaciones entre música y pintura”, en Theodor W. Adorno, *Escritos musicales I-III, Obra completa 16*, Madrid, Akal, 2006, pp. 637-650.

el encuentro del artista con la sorpresa de las formas y materiales con los que trabaja⁵³, así como la conexión con la capacidad ingeniosa y experimental de reformular problemas, proyectos y criterios en formas innovadoras, reinventándolos durante la práctica, para ofrecer soluciones efectivas en términos de equilibrio entre costos y beneficios, así como en términos de equilibrio entre riesgos y resultados⁵⁴. En la improvisación, las condiciones de la creatividad pasan a primer plano: es el trasfondo (*background*)⁵⁵ de prácticas, tradiciones, habilidades, técnicas y hábitos que nutre la obra de arte y con respecto al cual la obra de arte (como la metáfora y el ingenio) emerge inesperadamente.

Este marco teórico proporciona la explicación correcta para comprender tanto a) el vínculo entre las prácticas humanas y el arte, como b) el papel que desempeña la improvisación.

En cuanto a a), este modelo apoya muy bien una conciliación de modelos teóricos opuestos del arte: las diferentes teorías del arte proporcionadas por Kant —que hizo hincapié en la especificidad de la experiencia estética de la naturaleza y del arte— y por Dewey, quien destacó el valor del arte como contribución a una experiencia humana satisfactoria. Además, este modelo ofrece una descripción genética del arte que podría integrar muy bien tanto el punto de vista hegeliano sobre el desarrollo histórico-racional de las prácticas artísticas como los enfoques más recientes desarrollados en las ciencias humanas (en particular antropología, sociología y psicología) que están interesados en mostrar el enraizamiento del arte en las facultades perceptivas humanas, en los hábitos culturales y en los entornos sociales.

En cuanto a b), el valor de la improvisación se basa en su contribución fundamental a las prácticas humanas, en su vínculo genético con el arte como “saber cómo hacer”, así como en la constitución estética evaluativa del arte como una especie de hacer que inventa sus normas precisamente en el hacer mismo, como argumentó Luigi Pareyson. Su especificidad consiste en la forma en que muestra el desarrollo autopoietico de la normatividad en tiempo real a través de la interacción entre los *performers* y el público, así como a través de la interacción adaptativa y exaptiva entre los artistas y las formas y los materiales artísticos que utilizan así como entre los artistas y la situación social y cultural de la *performance*.

Obviamente, a modo de conclusión, pueden resultar útiles algunas aclaraciones adicionales para evitar posibles objeciones. La más importante se refiere al papel de la improvisación (y del arte) dentro de la relación conceptual que vincula la tradición y la innovación. Esta relación a menudo se concibe en términos de oposición, y la improvisación se identifica a veces con la tradición,

⁵³ Cfr. Erkki HUOVINEN, “On Attributing Artistic Creativity”, en *Tropos* 4/2 (2011) 65-86.

⁵⁴ Cfr. Chris DOWLING, “The Value of Ingenuity”, en *Tropos* 4/2 (2011) 47-64.

⁵⁵ Cfr. Alessandro BERTINETTO, *Esequire l’inatteso*, Cap. 2, § 6.

la continuidad y la repetición y, a veces, con la novedad, la invención⁵⁶ y la interrupción. Sin embargo, la improvisación (como paradigmática del arte en general) no debe entenderse solo como la repetición de la(s) tradición(es) o como innovación absoluta⁵⁷. Más bien, precisamente el enfoque teórico sobre la improvisación ayuda a entender la tradición en términos de continua (trans)formación e invención en tanto que uso/abuso específico de hábitos, reglas, estilos y técnicas heredadas.

Por lo tanto, Vladimir Jankélévitch tenía razón al decir que la improvisación siempre es un “comienzo” (de una normatividad potencialmente diferente, y de una potencial temporalidad diferente)⁵⁸. De esta manera, Jankélévitch atribuyó a la improvisación la característica específica que según Hannah Arendt conviene a la acción humana⁵⁹. Según Arendt, la acción humana es nacimiento, iniciativa, nuevo comienzo, generación de lo inesperado⁶⁰. Implica la creación de lo nuevo; en este sentido, la acción también es libre, ya que está libre de intenciones y proyectos que, propios de la producción tecnológica e industrial, impiden el ejercicio real de la creatividad (que Arendt conceptualiza sobre la base de la idea romántica del *genio*). Si aceptamos la tesis de Arendt, la improvisación es, por lo tanto, el modelo paradigmático de la acción humana, así como el paradigma ejemplar de la obra de arte creativa: ambos sorprenden a los resultados previsibles de planes fijos. Por lo tanto, la improvisación es siempre un comienzo, ya que en la improvisación las reglas se suspenden en cada situación particular por sus propias aplicaciones (y, de acuerdo con Derrida y Carl Schmidt, este es precisamente el modo en que funciona la normatividad en las prácticas humanas)⁶¹. Lo que equivale a decir que la normatividad funciona como improvisación: funciona de manera improvisada.

⁵⁶ Cfr. Alessandro ZANETTI, *Improvisation und Invention*, Zúrich-Berlín, Diaphanes, 2014.

⁵⁷ La crítica de la idea de la improvisación como innovación absoluta está en el corazón del ya mencionado libro de Gary PETERS, *The Philosophy of Improvisation* y es profundizada más en Gary PETERS, *Improvising Improvisation*.

⁵⁸ Cfr. Vladimir JANKÉLÉVITCH, “De l’improvisation”, en Vladimir JANKÉLÉVITCH, *La rhapsodie. Verve et improvisation musicale*, Paris, Flammarion, 1955. Sin mencionar a Jankélévitch, y refiriéndose más bien a Heidegger, Peters (*Improvising improvisation*, pp. 7-27) distingue entre inicio factual (*start*) y comienzo significativo (*beginning*) de la improvisación, que en realidad debe entenderse como “representación y dramatización del comienzo” (p.12), que, por su parte, es condición de posibilidad de cada inicio. Entiendo la distinción de Peters, pero la forma en que él establece esta distinción es de alguna manera oscura para mí.

⁵⁹ Cfr. Hannah ARENDT, *La condición humana*, Barcelona, Paidós, 2005; Hannah ARENDT, “Comprensión y política” en *De la historia a la acción*, Barcelona, Paidós, 1995, pp. 29-46.

⁶⁰ Según Arendt el ser humano como tal debe concibirse en términos de *comienzo*. Cfr. Hannah ARENDT, *Entre el pasado y el futuro: ocho ejercicios sobre la reflexión política*, Barcelona, Península, 2003.

⁶¹ Cfr. Alessandro BERTINETTO, *Eseguire l’inatteso*, Cap. 7; *Formatività ricorsiva*; “Do not fear mistakes”.

La improvisación inventa la regla mientras la sigue, mientras la itera, mientras la aplica. Y, como ya dije antes, esta es precisamente la forma en que la normatividad opera en las prácticas humanas⁶². La normatividad que gobierna una improvisación puede cambiar durante la improvisación. Cada evento que ocurre durante un proceso de improvisación puede resultar en la (trans)formación de los vínculos normativos y de los criterios evaluativos de la improvisación, es decir, en un nuevo comienzo, al igual que cualquier obra de arte, precisamente en tanto que obra de arte, puede ayudar a transformar los criterios para evaluar el arte. Del mismo modo que los criterios para el juicio estético cambian precisamente en virtud de las obras que son objeto de la evaluación estética, lo que ocurre en una *performance* de improvisación puede redefinir los criterios de su éxito, sin que esto necesariamente implique su fracaso (aunque, como sugeriré enseguida, el riesgo del fracaso es constitutivo del arte).

Esto no quiere decir, sin embargo, que la improvisación sea una *creatio ex nihilo*. Más bien, la improvisación requiere, en lugar de evitar o negar, una base de patrones, hábitos, habilidades, reglas, estándares. Requiere una base o un trasfondo (*background*) que, como sucede en todas las prácticas humanas y artísticas, es recibido y apropiado, reorganizado, abusado a través de sus repeticiones: a través de repeticiones de patrones, hábitos, reglas, estándares, estilos. No repeticiones de lo mismo, sino repeticiones de lo diferente: repeticiones de un trasfondo que, al llegar al primer plano mientras se aplica en la *performance*, es apropiado y adaptado, es decir, continuamente (trans) formado. Efectivamente, la iteración debe hacer frente a la situación específica de su aplicación que implica retroactivamente la transformación del fondo (y esta es la forma en la cual los hábitos se configuran en las prácticas humanas: véase *supra* §§ 2-3). Por lo tanto, Derrida ciertamente tenía razón al decir que la improvisación, como novedad absoluta e imprevista, es *imposible*⁶³. Al igual que la libertad, la improvisación existe solo cuando se conquista, existe solo en tanto que practicada. Entonces, la posibilidad real de elección de acciones es siempre limitada.

En este sentido, la improvisación absoluta es una especie de *Grenzbegriff* (“concepto límite”), que regula cómo pensamos sobre ciertas prácticas artísticas. Sin embargo, empíricamente, la improvisación absoluta es imposible:

⁶² Según Alva Noë (*Strange Tools*, p. 229), ciertas obras de arte contribuyen a la transformación de los criterios de evaluación del arte. Siguiendo a Bertram (*El arte como praxis humana*), creo que esta tesis debe radicalizarse: todas las obras de arte, como tales, contribuyen a (trans)formar los criterios del arte (y, también, los géneros artísticos) y precisamente esta es la razón por la que no se puede dar una definición clasificatoria general de la esencia del arte en términos de condiciones necesarias y suficientes.

⁶³ Cfr. Jacques DERRIDA, *Unpublished Interview*, <http://www.derridathemovie.com/readings.html>, 1982. Cfr. Sarah RAMSHAW, “Deconstructin(g) Jazz Improvisation: Derrida and the Law of the Singular Event”, en *Critical Studies on Improvisation* 2/1 (2006).

para actuar, los improvisadores y los artistas necesitan hábitos, intenciones, reglas, técnicas, tradiciones de prácticas y recursos materiales como combustible para sus creaciones. Entonces, lo absoluto imprevisto, como el original absoluto, es imposible. Sin embargo, las condiciones fácticas de posibilidad de la improvisación se ponen en juego en la improvisación, del mismo modo que las condiciones de la creatividad artística se renegocian (es decir, se apropian, re-usan y abusan) en cada obra singular dada: como es paradigmáticamente ejemplificado por la improvisación, las condiciones de posibilidad del arte no solo se transforman, sino que se desarrollan ulteriormente en cada nuevo logro artístico. Por lo tanto, para construir la tradición de reglas, hábitos, técnicas, etc., que construye la base (o el fondo) de la improvisación y del arte, se requiere la creatividad innovadora de la improvisación y del arte. Mejor dicho: la creatividad innovadora de la improvisación es esta tradición en tanto que continuo proceso transformador. La base (el fondo) de la improvisación (y del arte) es parte de ese proceso creativo que, para evolucionar y tener éxito como tal, tiene que restablecer sus propias presuposiciones iniciales⁶⁴.

Y eso no es todo: el proceso de cada actuación improvisada y la creación de una nueva obra de arte reproduce la articulación recursiva y retroactiva de normatividad que constituye la conexión retroactiva dinámica entre la tradición de una práctica y el ejercicio (el ab/uso) de la práctica, y eso por supuesto tiene que ser entendido en términos de continua improvisación.

En resumen: la improvisación es imposible si se concibe en términos de un acto autónomo *ex nihilo*, como libertad absolutamente incondicional; la improvisación, sin embargo, no solo es posible, sino real, si se concibe en términos de (más o menos exitoso) uso transformacional y adaptativo de las prácticas en tiempo real, cuyo éxito creativo —esto es, generador de lo inesperado y de lo nuevo— se debe al particular “saber cómo” de la *métis* kariológica y táctica aplicada a una situación concreta y emergente.

8. CONCLUSIÓN

En este artículo, he sugerido que la conexión genética que media entre las prácticas humanas y el arte se debe a la improvisación. Las prácticas humanas se desarrollan de una manera táctica-transformacional-improvisada; el arte, sea como “saber cómo hacer” o bien como arte estéticamente bello, es el uso (intencional o no) de la improvisación, en virtud del cual hábitos, habilidades, estilos, criterios, normas, géneros, etc., se forman y se transforman en

⁶⁴ Entonces, el proceso improvisacional es articulado a través de la lógica hegeliana de la posición de la pre-suposición. Cfr. Luca ILLETTERRATI, “Il sistema come forma della libertà nella filosofia di Hegel (razionalità e improvvisazione)”, en *Itinera* 10 (2015) 41-63.

situaciones concretas. La improvisación en las artes performativas es el ejercicio habitual adaptativo y creativo espontáneo de *métis kariológica* en tiempo real, que muestra paradigmáticamente aquí y ahora la conexión genética entre las prácticas humanas y la creatividad artística. Las prácticas humanas (en otras palabras: la cultura) así como el arte (precisamente en tanto que práctica humana) tienen un carácter experimental y son tipos de improvisación: improvisaciones sobre otras prácticas y sus resultados, por ejemplo sobre obras de arte previas.

En este sentido, concluiré estas reflexiones recordando un tema muy importante de la historia de la estética: un tema clave de la estética del éxito (*riuscita*) de Luigi Pareyson, ahora resucitado por construcciones teóricas como las de Georg Bertram y Alva Noë. El arte puede tener éxito o fracasar de acuerdo con criterios que se forman y transforman a sí mismos en la práctica; en el trabajo de los artistas y en su interacción con otros artistas, con los destinatarios y con los críticos, lo cual implica una continua (re)negociación no solo del valor del arte, sino de su misma esencia. El arte, por lo tanto, en un sentido general, es una experimentación que puede tener éxito o fracasar y esta incertidumbre, esta posibilidad constante del fracaso, este carácter de práctica insegura y sin garantías, es una propiedad constitutiva del arte precisamente porque el arte es una práctica humana. Esta es otra forma de mostrar, de un solo golpe, tanto la autonomía como la especificidad del arte, tanto su heteronomía como el valor que adquiere en el contexto de la vida y de la cultura humanas. En resumen, esta es otra manera de mostrar una forma conceptualmente rentable de poner de acuerdo —a pesar de sus aparentes contrastes— las concepciones del arte de filósofos como Kant, Dewey y Hegel⁶⁵.

El fin del arte, entendido por Bertram como la posibilidad constante del fracaso de su obrar, es intrínseco tanto a las bellas artes como al arte como “saber cómo hacer”, que es intrínseco tanto al arte como a otras prácticas humanas. Sin embargo, como he mostrado en otro lugar⁶⁶, el fracaso, la violación o la desviación de los vínculos normativos no son, en sí mismos, negativos. El fracaso, juzgado en relación con ciertos estándares de éxito, puede conducir a resultados sorprendentemente creativos. Una vez más, la incertidumbre y la posibilidad constante de fracaso, así como sus posibles implicaciones creativas, son propiedades típicas de la improvisación, incluso cuando, reflejando lo que normalmente ocurre en la praxis cotidiana, se producen como (y a través de) la repetición habitual de patrones de comportamiento rutinarios —el subrayar la incertidumbre constitutiva, propia del arte y de las prácticas humanas y de la improvisación, ofrece otra perspectiva importante para

⁶⁵ Según Bertram y Noë, se podría añadir también Heidegger a esta compañía.

⁶⁶ Alessandro BERTINETTO, “Do not fear mistakes”.

mostrar a la vez la especificidad y el valor paradigmático de la improvisación tanto para las prácticas humanas como para el arte—. Lo cual, a su vez, ciertamente contribuye a arrojar más luz sobre el vínculo genético, ofrecido por la improvisación, entre las prácticas humanas y el arte.

Alessandro Bertinetto
Dipartimento di Management
Università degli Studi di Torino
Corso Unione Sovietica 218 bis
10034 – Torino (Italia)
abertine@unito.it