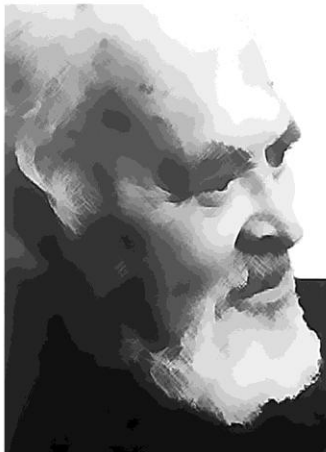




Repositorio Digital Institucional
"José María Rosa"

Universidad Nacional de Lanús
Secretaría Académica
Dirección de Biblioteca y Servicios de Información Documental

Alejandro Brianza

La investigación - creación en música, y su relación con la investigación
científica en el contexto actual latinoamericano

Tesis presentada para la obtención del título de Maestría en Metodología de la Investigación Científica
del Departamento de Humanidades y Artes

Director de Tesis

Ricardo Dall Farra

El presente documento integra el Repositorio Digital Institucional "José María Rosa" de la Biblioteca
"Rodolfo Puiggrós" de la Universidad Nacional de Lanús (UNLa)

This document is part of the Institutional Digital Repository "José María Rosa" of the Library "Rodolfo
Puiggrós" of the University National of Lanús (UNLa)

Cita sugerida

Brianza, A. (2017). La investigación - creación en música, y su relación con la investigación
científica en el contexto actual latinoamericano (Tesis de Maestría) Universidad Nacional de
Lanús. Departamento de Humanidades y Artes. Disponible en
<https://doi.org.10.18294/rdi.2020.175500>

Condiciones de uso

www.repositoriojmr.unla.edu.ar/condicionesdeuso



www.unla.edu.ar
www.repositoriojmr.unla.edu.ar
repositoriojmr@unla.edu.ar



**UNIVERSIDAD NACIONAL DE LANÚS
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES Y
ARTES**

**TESIS DE MAESTRÍA EN METODOLOGÍA DE
LA INVESTIGACIÓN CIENTÍFICA**

Título:

La investigación - creación en música, y su relación con la investigación científica en el contexto actual latinoamericano

Maestrando:

Alejandro Brianza

Director de tesis

Dr. Ricardo Dal Farra

Remedios de Escalada, 22 de junio del 2018

Índice

Introducción	página 5
1. Metodología	página 11
1.1. Entrevista	página 12
1.1.1. Modelo de entrevista	página 16
1.2. Cuestionario autoadministrado	página 18
1.2.1. Confección punto a punto	página 20
1.2.2. Modelo de cuestionario autoadministrado	página 24
1.3. Análisis de las entrevistas	página 26
1.4. Análisis de los cuestionarios autoadministrados	página 27
2. ¿Teoría o práctica? pensando la investigación - creación	página 31
2.1. Definiciones	página 33
2.2. Entendiendo la epistemología de la investigación - creación	página 39
3. Cuando las artes llegan a la academia	página 45
3.1. Producto	página 49
3.2. Transdisciplina	página 54
3.3. Medialabs	página 58
4. Metodologías presentes en la investigación - creación	página 63
4.1. Triangulación de métodos	página 67
4.2. Autoetnografía	página 69
4.3. Fenomenología	página 71
4.4. Autopoiesis	página 72
5. El contexto actual latinoamericano	página 75
5.1. Redasla	página 76
5.2. RedCATSur	página 78
5.3. Congresos, simposios, jornadas, festivales y espacios	página 78
5.3.1. Festival Internacional de la Imagen	página 79

5.3.2. Visiones Sonoras	página 80
5.3.3. Understanding Visual Music	página 80
5.3.4. Balance - Unbalance	página 81
5.3.5. Encuentros de música actual	página 81
5.3.6. Nuevas Músicas Latinoamericanas	página 82
5.3.7. Otros encuentros	página 82
5.3.8. Impacto	página 85
5.4. Instituciones	página 87
6. Conclusiones	página 89
7. Bibliografía	página 93
Anexos	
1. Entrevistas	página 100
I. Antenor Ferreira (Brasil)	página 101
II. Pablo Di Liscia (Argentina)	página 104
III. Elsa Justel (Argentina / Francia)	página 115
IV. Ricardo Dal Farra (Argentina / Canadá)	página 120
V. Julián Jaramillo (Colombia / Brasil)	página 130
VI. Daniel Quaranta (Argentina / Brasil)	página 133
VII. Alejandro Cardona (Costa Rica / México)	página 137
VIII. Edgar Barroso (México)	página 146
IX. Otto Castro (Costa Rica / México)	página 150
X. Rodrigo Sigal (México)	página 153
XI. Iracema de Andrade (Brasil / México)	página 157
XII. Eleazar Garzón (Argentina)	página 161
XIII. Rogerio Costa y Silvio Ferraz (Brasil)	página 165
2. Datos provenientes de los cuestionarios autoadministrados	página 171

Introducción

En el año 2013, el Centro de Estudios y Producción Sonora y Audiovisual [CEPSA], el Centro de Investigación en Teorías y Prácticas Científicas [CITeC] ambos dependientes del Departamento de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Lanús, de Buenos Aires, Argentina y el Orpheus Research Centre in Music [ORCiM] del Orpheus Institute, de Gante, Bélgica, realizaron en conjunto una jornada en la Universidad Nacional de Lanús acerca de las posibilidades que brinda la investigación artística.

En la jornada disertaron por el ORCiM: Peter Dejans, el director de la institución, Juan Parra Cancino y Paulo de Assis; y por la UNLa: Esther Díaz, Daniel Schachter y Raúl Minsburg, tratando temas relativos a investigaciones propias y presentando también en un concierto de cierre, sus más recientes trabajos.

Como investigador de la UNLa y parte del CEPSA, tuve la oportunidad de colaborar con la producción técnica de la jornada y además entablar charlas en particular con los invitados externos. Sin saberlo aún, estaba teniendo mi primer contacto con estas ideas, que giraban en torno a la investigación pero desde una perspectiva desconocida para mí: la investigación - creación. Busqué un poco al respecto y leí lo que fui encontrando: algunos textos importantes y otros más vagos, experiencias personales, terminologías dispares, instituciones que sí, instituciones que no, pero poco había para leer al respecto de la situación de la investigación - creación en Latinoamérica.

Ese año también, la Dra. Ana Jaramillo –rectora de la UNLa– daría una excelente noticia acerca de los estudios de posgrado en esta casa de estudios: serían gratuitos para todos los graduados. Habiendo terminado recientemente la Licenciatura en Audiovisión, me encontraba dentro del grupo de afortunados que podía aprovechar esta nueva oferta.

Es así que los caminos se encontraron: por un lado era creciente mi inquietud acerca de la investigación en el plano del arte y su relación con la creación; por otro lado la existencia de una Maestría en Metodología de la Investigación Científica –a la que ahora podía acceder gratuitamente– parecía ser el contexto perfecto para reflexionar acerca de este tema: ¿existen metodologías en el campo del arte? ¿se puede conciliar ciencia y arte en un trabajo de investigación?

En 2014 la maestría volvía a iniciar con su primer seminario y ahí estuve, comenzando una nueva etapa de mi formación académica, cuyos aprendizajes se reflejan fuertemente en cada capítulo de este trabajo. La maestría, con sus matices, con los distintos enfoques de cada profesor, me supo brindar las herramientas necesarias para encarar el proyecto que aquí, con sus idas y vueltas, estoy presentando acerca de la investigación - creación en el contexto actual latinoamericano.

Podría preguntarse el lector –y sobre todo el lector que no provenga de las intermediaciones del arte– ¿de qué sirve detenerse sobre este tema, reflexionar críticamente y ponerlo en tela de juicio? resulta que no hay un mapeo claro acerca de cuáles son las distintas universidades, instituciones y centros abocados a la investigación y al desarrollo del campo artístico de la región que apoyen la utilización de

metodologías que contemplan a la práctica artística en música como vehículo de creación de nuevo conocimiento. Entiendo que el universo es vasto, pero confío en que este humilde aporte servirá para comenzar a identificar problemáticas que lejos de ser propias de cada institución, responden a una cuestión transversal proveniente de las epistemologías heredadas. La existencia de este análisis, a su vez tiene intenciones de impactar directamente sobre las prácticas profesionales, ya que los distintos investigadores - creadores tendrían a su disposición una descripción del contexto en el cual se desenvuelven, e incluso la posibilidad de reorientar su accionar académico en función de sus proyectos personales y las instituciones existentes.

En el plano teórico, este trabajo supone una nueva inclusión dentro del corpus existente acerca de la investigación - creación latinoamericana, para poner a disposición de la propia comunidad o bien para el conocimiento de quienes no pertenecen, acerca de la realidad local.

Si bien entiendo que no son los más, hay mucha gente que por diversos motivos busca transitar su trabajo final con una presteza tal que, de lograrlo, parecen terminar casi antes de comenzar. No es crítica, ni mucho menos. Tampoco quisiera que se confunda con envidia por quienes tienen la posibilidad de terminar sus trabajos pronto. No. Para que se entienda a donde apunto, si se me permite, quisiera detenerme en una analogía que traigo con ayuda de la prosa de Cortázar:

[...] un avance por una autopista que prácticamente todo el mundo recorre a máxima velocidad, deteniéndose apenas para orinar, tomar nafta o a lo sumo descansar un rato en un parking acogedor, sería muy diferente de esta reptación imperceptible en la que todo se invierte: [...] las zonas de reposo se vuelven infinitamente más importantes que la cinta blanca tendida en un espacio que devora al automovilista que lo está devorando. (Cortázar y Dunlop, 2008, pp. 96 y 97)

La cita pertenece a Los autonautas de la cosmopista. En este texto, Julio Cortázar y Carol Dunlop relatan un viaje particular por la autopista París - Marsella, donde en vez de viajar regularmente de un punto al otro, deciden encarar una exquisita aventura deteniéndose en cada paradero del camino. En tal sentido –y tal como presagiaron quienes saben del tema: *es más largo de lo común el camino que elegiste*– durante los casi tres años que duró el proceso de investigación, tuve la suerte de conocer excelentes paraderos: universidades, centros, encuentros, congresos, simposios y festivales. El Festival Internacional de la Imagen, organizado por la Universidad de Caldas en Manizales, Colombia; el simposio Understanding Visual Music 2015, organizado por la Universidad Nacional de Brasilia; Visiones Sonoras, organizado por el Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras en colaboración con la Universidad Nacional Autónoma de México, en Morelia, México; los Encuentros de Música Actual, organizados por la Universidad de São Paulo, Brasil; el simposio Balance - Unbalance 2016

organizado por la Universidad de Caldas en Manizales, Colombia; el Seminario Nuevas Músicas Latinoamericanas organizado por el Centro de Estudios Musicales Latinoamericanos en Valparaíso, Chile. Todos estos encuentros son puntos de reunión habituales de muchos referentes en cuestión de investigación y creación de nuestro contexto latinoamericano, y por lo tanto oportunidades provechosas para acceder a conocerlos, acompañarlos y compartir con ellos las inquietudes que mueven a este proyecto. En este sentido, quienes fueron consultados, colaboraron comprometida y generosamente con sus opiniones y conceptualizaciones acerca de esta problemática en las reuniones que mantuvimos para concretar las entrevistas.

Y también hubo entrevistas en Argentina, claro está, aunque ya por motivos de cercanía geográfica, sin el apuro de tener que ser durante un encuentro artístico o académico. Fueron cafés, en este caso, los responsables de reunirme con Elsa Justel, Ricardo Dal Farra, Pablo Di Liscia y Eleazar Garzón a charlar sobre sus experiencias en el tema.

La orientación de Ricardo Dal Farra fue clave: tanto su amplia pero a la vez detallada mirada sobre un tema que conoce desde adentro, como las acertadas recomendaciones en relación a la bibliografía existente posibilitaron que este trabajo llegue a buen puerto.

Por último, quiero resaltar la solidaridad de los miembros de la Red Latinoamericana de Ciencia, Arte y Tecnología [RedCATSur], ya que no puedo más que agradecer la riqueza de respuestas aportadas los cuestionarios que les hice llegar, en función de colaborar con los resultados de este proyecto de investigación.

Retomando, agradezco que me haya tocado transitar esta autopista de la forma en que lo hice, con tantas zonas de reposo, que me han dejado además de invaluable testimonios, nuevas amistades e increíbles anécdotas.

La hipótesis que guió el proyecto postulaba que en la actualidad del contexto latinoamericano, existen distintas universidades, instituciones y centros abocados a la investigación y al crecimiento del campo artístico musical que permiten cada vez más el desarrollo, la incorporación y utilización de metodologías que contemplan a la práctica artística en música como vehículo de creación de nuevo conocimiento.

Me planteé entonces, examinar y entender diversas situaciones que permitan hechar luz a la cuestión, identificando cuáles son los apoyos e incentivos a este tipo de trabajo, pero también determinando las trabas e impedimentos que afectan la existencia de la práctica de la investigación - creación en el contexto actual latinoamericano, pudiendo, a partir de todo el material compilado proveniente de las entrevistas y documentos, aportar un primer mapeo o bien una visión introductoria a esta problemática, que permita a su vez relacionar a la práctica artística con los principales métodos de validación científica que las ciencias proponen en la academia.

La elección de trabajar sobre este contexto geográfico se basó, primero, en una cuestión de pertenencia: no es lo mismo querer conocer qué es lo que está sucediendo desde adentro que hacerlo desde afuera. Me refiero no solo a ser argentino y latinoamericano, sino también a ser investigador y artista.

Por otro lado, esta Latinoamérica científica y artista, investigadora y creadora, es lo que es en relación a las jerarquías vigentes del mundo en que vivimos, donde desde siempre existieron lazos de sometimiento. Desde nuestra posición, y a pesar de las distintas revoluciones e independencias que hace doscientos años tuvieron lugar en nuestro territorio, hemos continuado en muchos aspectos la situación de colonia, lidiando con un sometimiento ideológico fruto de esta relación, rindiendo cuentas y produciendo en función de lo que los países centrales necesitan. Es lógico entonces, desde esta perspectiva, que los avances en materia de investigación - creación tengan ya treinta años en otras latitudes y aquí tan solo unos pocos.

En el año 2002, Esther Díaz escribía, respecto a la disparidad de avances entre países desarrollados y periféricos, que nadie puede embarcarse en un estudio sólido sin atender al desarrollo de los países centrales, pero que a pesar de esto, tampoco se debería descuidar ni dejar de promover lo suficiente la investigación en problemáticas regionales para solucionar cuestiones propias. Cerraba su razonamiento con una visión optimista:

[existen] metodólogos que piensan desde la historia y el puesto de nuestra realidad en el mundo. Cuando digo historia, pienso en prácticas concretas, en discursos con referentes reales, en subjetividades construidas a partir del conflicto. Se trata de un pensar desde lo que somos, y no de cierta supuesta conciencia a priori que bajara elegantemente al mundo fenoménico para regalarnos sus categorías aparentemente surgidas de una ecuaníme razón universal.

(Díaz, 2002, p. 17)

[...] Aspiro a que esta ontología pueda contener métodos que no se propongan como construcciones meramente formales y objetivas –en el sentido de ahistóricas– sino como el producto de prácticas concretas e intereses legítimos. Es verdad que desde nuestra actual indefensión de países al borde del colapso parecería que no podemos trastocar el estado de las cosas. Pero seguramente si no comenzamos a pensar, no cambiaremos nada. (Díaz, 2002, p. 17)

De esto se desprende que lanzarse en este camino no es un capricho, ni tampoco – como dice Esther Díaz– un renegar sin causa contra los principios básicos de la epistemología y metodología heredada de la tradición eurocentrista –que hoy en día se nos presenta como un brazo más del neoliberalismo–, sino más bien una crítica a la forma de adoptar estos principios por parte nuestra como latinoamericanos, para propiciar nuevas formas de pensar y herramientas que permitan afrontar la realidad – nuestra realidad–, tal como Oswald de Andrade sostenía desde su lúcido Manifiesto Antropófago. La postura no es entonces desmerecer los beneficios que la modernidad ha traído a la sociedad en general ya que nos valemos en lo cotidiano de avances que son producto directo de la este período; el espíritu es poder desprenderse de un modelo que

no ha sido pensado y diseñado para funcionar de forma nativa en nuestra geografía, con todos los extravíos y desatinos que ello implica. Refuerzo esta idea:

En los últimos treinta años las luchas más avanzadas fueron protagonizadas por grupos sociales –indígenas, campesinos, mujeres, afrodescendientes, piqueteros, desempleados– cuya presencia en la historia no fue prevista por la teoría crítica eurocéntrica. Se organizaron muchas veces con formas –movimientos sociales, comunidades eclesiales de base, piquetes, autogobierno, organizaciones económicas populares– muy distintas de las privilegiadas por la teoría: el partido y el sindicato. (de Sousa Santos, 2010, p. 17)

Esta cita, de Boaventura de Sousa Santos, da cuenta además de la distancia existente entre la teoría –proveniente de fuera– y las prácticas –desarrolladas dentro– que tienen lugar en nuestro territorio.

El compromiso de este trabajo, radica en apoyar con conciencia ética e histórica el estado del conocimiento que nosotros mismos tenemos de este proceso para realizar una autocrítica de nuestro propio mestizaje epistémico, poniendo todas las fuerzas y esperanzas en sostener al arte como un posible factor que permita la emancipación de estos históricos lazos de poder, no solo desde la crítica, sino también desde el diálogo y la construcción.

Verá el lector que el texto entero es un hilado que además de incorporar ideas provenientes de las fuentes bibliográficas, pretende relacionarlas con aquellas ideas que, surgidas en las entrevistas –citadas con el apellido del entrevistado y un número romano– y previo análisis, son pertinentes de mencionar enriqueciendo cada sección. Siendo que de la bibliografía específica consultada, solo una pequeña proporción proviene de nuestro continente, la decisión de intervenir con citas y comentarios provenientes de las entrevistas persigue una validación de tales problemas, que identificados en otras latitudes son experimentadas y relatadas por investigadores - creadores locales.

Para comenzar, el primer capítulo refleja la metodología puesta en práctica para el tramado de este trabajo. Tanto las entrevistas como los cuestionarios que fueron enviados y su posterior análisis responden a la construcción del texto, planteado como lo que se denomina teoría fundamentada.

A partir del segundo capítulo comienza el desarrollo bibliográfico. En este capítulo se plantea una búsqueda de antecedentes y definiciones que ha sabido tener la práctica artística en relación a la investigación, como también un breve rastreo por la historia de la epistemología para entender cómo es que llegamos al punto en el que estamos en el campo del arte.

El capítulo 3, está centrado en la llegada de las artes a la universidad, la problemática que esto conlleva, lo que se espera como resultante de un proyecto de investigación -

creación y algunas prácticas recurrentes que tienen lugar dentro del sistema académico, pero también otras que suceden fuera, como alternativa a lo institucional.

En el cuarto capítulo encontramos cuatro metodologías posibles pensadas para ser aplicadas en proyectos de investigación - creación, que con sus características, pros y contras, son modelos utilizados que pueden llevarse a la práctica de inmediato o bien adaptarse a las posibilidades de cada proyecto particular.

El capítulo 5 describe el contexto actual latinoamericano desde los espacios que lo componen: congresos, simposios, festivales, jornadas y redes, que son articulados por universidades y centros de investigación de toda la región.

Por último, se encontrará el lector con las conclusiones, que lejos de ser apocalípticas nos invitan a reflexionar sobre lo hecho hasta el momento y a continuar trabajando por la causa.

Espero poder reflejar en las páginas siguientes el detalle de este viaje y que pueda usted, por extensión, disfrutarlo tanto como lo he hecho yo.

1. Metodología

Como se refirió en la introducción, este trabajo se posiciona como una tesis combinada, donde los datos que provienen de las entrevistas y de los cuestionarios autoadministrados, se convierten en disparadores para la reflexión y la relación con la bibliografía ya existente.

Podemos afirmar que dentro de la clasificación propuesta por Roxana Ynoub (2007), nos encontramos con un modelo descriptivo - exploratorio, donde además de tener por norte describir el comportamiento de ciertas variables, también hay un esfuerzo por construirlas, partiendo de formulaciones tentativas. Esto significa que para abordar la hipótesis –en la actualidad del contexto latinoamericano, existen distintas universidades, instituciones y centros abocados a la investigación y al crecimiento del campo artístico musical que permiten cada vez más el desarrollo, la incorporación y utilización de metodologías que contemplan a la práctica artística en música como vehículo de creación de nuevo conocimiento–, no hubo un esquema de valores previo a identificar en variables conocidas con antelación, sino que el alcance y los criterios surgieron conforme la investigación avanzó, identificando conceptos, puntos fuertes y rasgos salientes en cada eje rector del proyecto, para poder entenderlos con precisión en una etapa posterior, pudiendo incluso estructurar los capítulos del trabajo a partir de ellos.

El objeto de estudio fue abordado desde distintas estrategias metodológicas y, debido a la naturaleza del diseño descriptivo - exploratorio, resultó conveniente hilar el desarrollo en una suerte de teoría fundamentada (Glaser y Strauss, 1967; De la Cuesta - Benjumea, 2006), ya que la recolección de datos y el análisis se realizaron en paralelo, a los efectos de profundizar la aproximación pretendiendo así una mayor validez en los resultados.

El trabajo avanzó en tres ejes simultáneos: el primero, fue el necesario abordaje bibliográfico referencial, que me permitió conocer el estado actual de la investigación - creación sobre todo a partir de las definiciones generales que rodean el concepto, en relación a aquellos países que fuera de nuestro continente ya han avanzado en su inclusión dentro del sistema académico.

Con los primeros pasos dados sobre la bibliografía más importante, perfilé un segundo eje, tomando como referencia las indicaciones presentes en las producciones de Leonor Arfuch (1995) y Miguel Valles (1997), para poder diseñar una serie de entrevistas que permitieran el diálogo ameno con grandes referentes latinoamericanos de la investigación - creación, quienes poseen larga trayectoria en el campo artístico pero también en el de la investigación institucionalizada, y de las cuales surgieron datos relevantes acerca de sus propias experiencias de la realidad en la que se desenvuelven. Un tercer eje, involucra un sondeo vía cuestionario autoadministrado que fue compartido digitalmente en la red RedCATSur, en pos de conocer desde adentro el fenómeno estudiado, llegando a profesionales, académicos y otros actores pertenecientes al contexto actual latinoamericano, tomando en cuenta qué consideran ellos mismos por investigación - creación, si llamarían así a aquello que hacen en el campo académico y artístico y si sus instituciones los respaldan en desarrollos del estilo. Este cuestionario,

que fue diseñado adaptando la técnica de *grupo nominal* definida también por Miguel Valles (1997), permitió sortear todas las dificultades espaciales y temporales en cuanto a las reuniones con los investigadores - creadores que se invitó a contestar. Esto fue un importante factor a tener en cuenta ya que, al abarcar RedCATSur toda Latinoamérica, la elección de una herramienta que se adapte a la diversidad geográfica fue decisiva.

Cabe destacar que esta investigación no espera entender la realidad particular de cada institución del contexto latinoamericano, sino comenzar a realizar un mapeo que permita entender cómo estamos parados los investigadores - creadores frente al panorama de la creciente difusión de programas de investigación en artes que posibilite perfilar soluciones, alternativas y variantes a aquellos problemas que se identifiquen.

Tanto el diseño de la entrevista como el del cuestionario, son explicados en detalle a continuación en apartados dedicados a abordar específicamente el tratamiento y la justificación de las decisiones metodológicas detrás de cada una de estas dos estrategias de recolección de datos.

1.1. Entrevista

Casi desde el comienzo del planteo de esta investigación, sabía que tenía posibilidades de coordinar encuentros con distintos referentes latinoamericanos: por un lado existía la posibilidad de asistir a distintos festivales fuera de Argentina, lo que permitiría alcanzar a quienes residen en otros países; por otro, podría encontrarme con quienes sí viven aquí, de forma exclusiva en vistas del proyecto.

Sabiendo esto, tuve que pensar cuál sería la mejor forma de abordar a cada especialista para que las citas sean fructíferas, ya que algunas serían obligatoriamente breves y otras tal vez más extensas y relajadas. Tenía que estar preparado para todos los escenarios y además adentrarme en el enorme mundo que supone planificar una entrevista. Es así que tomé los desarrollos de Leonor Arfuch (1995) y Miguel Valles (1997), junto con los autores que a su vez, ellos citan y retoman, para diseñar un modelo de entrevista que se adapte a cualquiera de las situaciones esperables. Considero importante mencionar que la lógica del orden que decidí darle a la explicación y que sigue a continuación en este subcapítulo, es la misma que tuvo lugar conforme fui avanzando en el proceso, viendo opciones, ventajas y desventajas y decidiendo lo más viable.

La imposibilidad de abarcar todo el universo de investigadores - creadores – provenientes del campo de la música– latinoamericanos involucrados en el contexto actual, contribuyó en definir el criterio muestral valorando la accesibilidad al encuentro y la pertinencia de los entrevistados. Algo cercano a lo que Dexter (1970, en Valles, 1997) y Gorden (1975, en Valles 1997) denominan *método de la entrevista a élite* y que Ruiz Olabuénaga e Ispizua (1989, en Valles 1997) nombran como criterio de *selección por excelencia*, en comparación a los de normalidad o marginalidad.

La elección de este criterio implica la selección de los entrevistados más capaces respecto al objeto de estudio, a lo que yo decidí agregar, como verificación directa de su

pertinencia a la investigación - creación, que posean un doctorado en artes. Esto agregaría, además, un tema de conversación seguro para el encuentro, alrededor de su proyecto de doctorado, y las ventajas o desventajas en las que se encontró implicado si estuvo ligado de forma directa a la práctica artística. Cabe destacar que este criterio solo fue vulnerado en un caso, que es el del compositor costarricense Otto Castro, quien al momento de la entrevista no tenía grado de doctor pero sí había finalizado dos maestrías en arte y por eso decidí incluirlo en la muestra de todos modos.

El *método de la entrevista a élites*¹ contempla que el entrevistado, por su cualidad de especialista y conocedor, pueda mencionar en la medida que lo ve relevante, aquellos conceptos que considere útil poner sobre la mesa. Esto va de la mano con el trabajo relativo a la construcción de variables mencionado anteriormente: los encuentros dejan de depender solamente de las preguntas del investigador, sino también de los aportes del entrevistado, quien ahonda en el problema y la situación desde su propia experiencia (Dexter, 1970 en Valles, 1997), facilitando lo que Gorden (1975, en Valles 1997) denomina *descubrimiento* y define como una situación fortuita dentro de una entrevista, en la que el investigador gana nueva conciencia de ciertos aspectos cualitativos del problema. Estas declaraciones, sin embargo, tampoco deben tomarse literalmente en todos los casos: ameritan una interpretación en relación al marco de la conversación y a los factores situacionales (Brenner, 1985 en Valles, 1997), que envuelven tales dichos.

Una puesta en sentido, diría Arfuch (1995), refiriéndose al mismo fenómeno:

[la entrevista], no es solamente una puesta en orden de acontecimientos disímiles, ni la articulación temporal de recuerdos lejanos: es, como toda narración, una puesta en sentido. La narración no es una mera *representación* de lo ocurrido, sino una forma que lo hace inteligible, una construcción que postula relaciones que quizá no existan en otro lugar, casualidades, causalidades, interpretaciones. (Arfuch, 1995, p. 100)

Las ventajas de tomar este camino son al menos dos: en primer término, al buscar generar un marco de interacción directo, personalizado y flexible, se supone una gran riqueza informativa, presente en estas intervenciones inesperadas que resultan de los enfoques propuestos por el entrevistado. En segundo lugar, la información obtenida ofrece un contraste cualitativo a los resultados que provienen del eje cuantitativo de la investigación —en este caso, los cuestionarios autoadministrados, que como se profundizará en el siguiente subcapítulo, son de carácter más cerrado que el cuestionario que guió las entrevistas—, facilitando e incluso ampliando la comprensión de los mismos respecto a la realidad que representan.

¹ Cabe destacar que este método recibe ese nombre de parte de los autores que lo bautizaron, pero de ninguna forma hoy en día, el grupo de referentes al que accedí, si bien son expertos y conocedores del tema, son considerados élites por el resto de la comunidad, con cualquier connotación negativa que pueda tener este término.

Como contrapartida, comenta Valles (1997) que la gran desventaja de realizar una entrevista flexible es el factor tiempo, ya que al buscar estos *descubrimientos* la charla se torna más profunda y ocupa necesariamente más tiempo, aunque incluso teniendo esto en cuenta, sigue siendo una herramienta potente por la diligencia y economía que la caracterizan. Una entrevista comienza y termina, y por breve que haya sido, si fue bien instrumentada nos deja siempre algo de material en bruto para continuar nuestro trabajo, puesto que esa información no está presente, en general, en ninguna fuente escrita y sigue manteniendo esa cualidad de inmediatez que la hace única. Nuevamente vuelvo a Leonor Arfuch (1995):

[...] las *historias* que se narran en el devenir del diálogo [...], van más allá del acontecer de la noticia o de la puesta al día de un campo de especialización, para acercarse a la literatura, y sobre todo a los géneros biográficos –autobiografías, memorias, diarios íntimos, testimonios, confesiones–. La diferencia respecto de éstos reside quizá en la inmediatez del contacto, esa palabra que parece dicha sin mediación, en la espontaneidad del intercambio *cara a cara*, y que aun las formas escritas tratan de restituir. (Arfuch, 1995, p. 25)

El siguiente paso fue pensar en el guión. La búsqueda de un encuentro flexible no implica que cualquier cosa pueda pasar en él, ya que existen posibilidades de guías que se apoyan en esta flexibilidad pretendida. Patton (1990, en Valles, 1997) menciona una modalidad llamada *entrevista basada en un guión*, que se caracteriza por la preparación de una lista de temas a tratar en las que el entrevistador tiene libertad para ordenar y formular las preguntas, a lo largo del encuentro. Este concepto se asemeja a la *entrevista estandarizada no programada* que propone Valles (1997), donde efectivamente no hay una secuencia de preguntas satisfactoria para todos los entrevistados. A diferencia de la *entrevista estandarizada programada*, que sigue estrictamente el orden para no dudar de la implementación del instrumento, esta flexibilidad descansa en una habilidad y preparación que necesariamente tiene que tener el entrevistador. Esto le permite abordar todos los temas e incluso, si la situación lo ameritara, reformular las preguntas en términos familiares con el entrevistado. Podemos agregar aquí una perspectiva que ofrece Grice (1975, en Arfuch, 1995), que plantea que por más que exista un acuerdo previo, una cita concertada de antemano entre las partes que permite efectivamente que el encuentro tenga lugar, ese acuerdo no necesariamente se traduce en una situación de bienestar si durante la entrevista algún tema resulta incómodo para el entrevistado. Aunque parezca una obviedad, también entran en juego los lenguajes gestuales y corporales, que además de los temas que se haya estipulado tratar desde el armado del guión, pueden llegar a afectar los humores.

También es tarea del entrevistador preparado, conocer acerca del funcionamiento de los turnos como un mecanismo para mantener el orden de las intervenciones de las partes. Además de las preguntas formuladas que esperan respuestas y dan lugar a nuevas preguntas, existe un abanico de opciones –desviar una pregunta, interrumpir un

hilo narrativo, retomar un tema anterior o bien proponer algo nuevo— que usados por el entrevistador pueden ser útiles para volver a tierra firme si la situación se pone incómoda; pero también otros, que usados por el entrevistado —disputar el espacio del otro, desautorizar, agredir, cortar la palabra (Arfuch, 1995)— pueden mantener la llama de la disputa encendida. Poder identificar estos comportamientos y mantener el curso de la conversación para enfocarla nuevamente hacia lo confortable se vuelve fundamental para concluir en buenos términos.

Lo ameno de un encuentro parecería estar dado por la familiaridad con que se aborda al entrevistado. Cierro esta reflexión con dos citas que ponen en diálogo a Valles con Arfuch. El primero identifica como positivo no dejar de lado las prácticas que comúnmente se ponen en juego al tener una charla cotidiana con otra persona:

El arte de la conversación, aprendido de modo natural en el curso de la socialización, constituye la mejor base para el aprendizaje de las técnicas de cualquier forma de entrevista profesional. La conversación —practicada o presenciada—, en situaciones naturales de la vida cotidiana, supone un punto de referencia constante, la mejor práctica preparatoria de la realización de entrevistas con fines profesionales. [...] se recomienda insistentemente, no desprender de la entrevista algunas de las propiedades de la conversación común. (Valles, 1997, p. 178)

Mientras que Arfuch, hace hincapié en que la entrevista, como tal, no deja de ser una situación comunicativa, donde la cercanía con la conversación cotidiana siempre está presente:

Desde una óptica multidisciplinaria, la definición de la entrevista como género [discursivo] abordará en primer lugar la situación comunicativa, regida por el intercambio dialógico, sus participantes, su vecindad con la conversación cotidiana, los usos del lenguaje, sus infracciones, lo que de previsible y de imprevisible tiene ese juego intersubjetivo de la verdad —de lo coloquial a lo formal, del chiste, el malentendido, a la ironía o la agresión—. (Arfuch, 1995, p. 25)

Respecto a la problemática de la validez de la implementación del instrumento, que acarrea el hecho de ir y venir sin un rumbo fijo sobre los temas del guión, Denzin (1970, en Valles, 1997) aporta que es factible conseguir equivalencia de significado para todos los entrevistados, siempre que el entrevistador esté bien preparado y conozca la situación particular de cada encuentro. En el caso puntual de este proyecto, esto redundó en conocer en profundidad en qué universidades trabajaban los entrevistados, de qué país eran originarios y haber leído sus tesis de doctorado o al menos resúmenes de las mismas para adelantarme a cuáles podrían haber sido los conflictos generados dentro de sus instituciones por la implementación de tales o cuáles técnicas ligadas a la investigación - creación. Esta información no fue difícil de conseguir. Vale la pena

mentonar que la mayoría de los entrevistados forman parte de Redasla –red de la que yo también soy parte–, lo que se ajusta con el siguiente planteo de Valles, respecto al contacto previo entre las partes participantes:

[...] el tipo de información que se pretende recabar, más personal e incluso íntimo, requiere un mayor detenimiento y cuidado en las formas sociales de presentación entre extraños. De aquí que se recomienda el empleo de redes personales del investigador o de canales sociales que faciliten el contacto y la presentación entre entrevistador y entrevistado. (Valles, 1997, p. 218)

El último paso del diseño de las entrevistas fue definir el criterio muestral para identificar cuántas entrevistas realizar. En este caso, el criterio muestral respondió a una *selección estratégica de casos* (Valles, 1997), un método que permite asegurar, mediante la comprobación de *redundancia* y *saturación* en las respuestas obtenidas, que las unidades de análisis relevadas conforman una muestra representativa para tal universo. En otras palabras, no hay un número de entrevistas definido a priori, sino que en base a un análisis posterior a cada encuentro, o bien, a un conjunto de encuentros, se busca identificar patrones de repetición en las respuestas que indiquen que es poca la información novedosa *por aparecer* en entrevistas futuras. También utilicé la técnica de la *bola de nieve* (Valles, 1997) que prevé que los mismos referentes, puedan recomendar a otros que consideren relevantes para la riqueza del trabajo. Esta decisión metodológica puntualmente permitió que Alejandro Cardona, compositor costarricense, me recomendara contactar a su compatriota Otto Castro, por considerar que sus aportes podrían serme de utilidad.

Siguiendo esta lógica de entrevista y análisis, alrededor del octavo encuentro –con Edgar Barroso– comencé a identificar algunas constantes en definiciones y conceptos que habían aparecido previamente y que continuaron en alguna medida en las entrevistas con Otto Castro, Rodrigo Sigal e Iracema de Andrade. Como particularmente todos ellos tenían experiencias en territorio Mexicano, decidí de todas formas continuar con dos encuentros más en otras zonas geográficas: uno en Córdoba, Argentina con Eleazar Garzón y otro en São Paulo, Brasil con una entrevista en conjunto con Silvio Ferraz y Rogerio Costa, que confirmaron, finalmente, el criterio de saturación y dieron fin a esta fase de la investigación.

1.1.1. Modelo de entrevista

A continuación se puede leer el guión base que hizo funcionar los encuentros, y por supuesto, en el Anexo I todas las entrevistas desgrabadas, donde se puede ver la respuesta puntual de cada referente en cada tema del cuestionario.

1. ¿Cuál considera que es su especialidad?
2. ¿Cómo llega a investigar? Incursionar en si es una cuestión personal de curiosidad o vocación o bien un requerimiento institucional, un requisito de titulación, etc.
3. ¿Puede hablar de su trabajo de doctorado? ¿Ese doctorado surgió para *validar* académicamente un trabajo de investigación artística previo?
4. ¿Qué opina de la investigación en el campo del arte?
5. ¿Qué opina de la concepción de la práctica artística tenida en cuenta como investigación científica o como generadora de conocimiento? ¿Cree que se puede generar conocimiento nuevo a partir de la práctica artística musical?
6. ¿Es investigador en alguna institución actualmente? ¿Qué proyectos tiene a cargo? ¿Cómo se conforman los equipos? ¿Está contemplada la producción o la práctica artística en estos proyectos?
7. ¿Hay becarios? ¿Tutorea tesis? ¿De qué tipo?
8. ¿Qué opina de esta concepción dentro del panorama latinoamericano respecto al conocimiento que tenga sobre instituciones, investigadores, compositores?
9. ¿Cree que las instituciones apoyan esto? ¿Cuáles? ¿En qué medida?
10. ¿Cuál cree que es el camino para lograr apoyo para proyectos artísticos dentro de las instituciones universitarias latinoamericanas? Si la tiene, ¿Cuál es su experiencia en esto?
11. ¿Cómo cree que evolucionó este tema durante el tiempo que ha estado investigando en institución?
12. ¿Cuál es su experiencia como investigador en el campo del arte, puntualmente en música, respecto a esta problemática de la evolución del problema?
13. ¿Cuáles son para usted los terrenos comunes entre la práctica artística y la práctica científica?

1.2. Cuestionario autoadministrado

Además de realizar las entrevistas, y nuevamente pensando en la imposibilidad de abarcar todo el universo de investigadores - creadores –provenientes del campo de la música– latinoamericanos involucrados en el contexto actual, era necesaria la implementación de una segunda herramienta que permitiera, en otra tanda de recolección de datos, contrastar los resultados de las entrevistas para asegurar así la representatividad de la muestra y advertir desvíos y recurrencias en los casos puntuales que lo sugirieran.

Es así que opté por indagar a los miembros de RedCATSur, una red que se caracteriza por agrupar a artistas, científicos, ingenieros, teóricos e instituciones de Latinoamérica que estén interesados en la convergencia entre arte, ciencia y tecnología en nuestro territorio. Esto presentaba dos cuestiones, que lejos de ser problemas, fueron tomadas como enriquecedoras: En primer lugar, la comunidad que hace parte de esta red no involucra solamente a investigadores - creadores; en segundo lugar, tampoco todos los miembros –también por lo heterogéneo de sus procedencias– tienen por qué trabajar en una universidad. La herramienta que se utilizara para relevar los datos tendría que tener esto en cuenta.

Paralelamente, tomé contacto un cuestionario diseñado por Smith y Dean (2009) para abordar cuestiones relativas a la autopercepción del trabajo de investigación y creación, alternando entre lo que Monje (2011) denomina *preguntas de opinión* y *preguntas de hecho* y que profundizaré en breve. Los autores presentan este cuestionario al final de su libro *Practice-led research, research-led practice in the creative arts*, con motivo de alentar al investigador - creador que, en plena lectura, se tope con la publicación a completar las preguntas y enviárselas para enriquecer su estudio acerca del rol de la educación universitaria² en la promoción y apoyo de –en sus palabras– la investigación dirigida a la práctica y práctica dirigida a la investigación.

La pertinencia de las preguntas de Smith y Dean (2009) me hizo pensar en la posibilidad de adaptar el cuestionario para convertirlo en mi herramienta de contrastación y poder implementarlo de forma autoadministrada (Monje, 2011) con los miembros de RedCATSur. En primer lugar realicé una traducción completa del inglés original al castellano para luego, adaptar conceptualmente cada apartado a lo que en este trabajo hemos definido como investigación - creación.

Se puede decir que el abordaje a la muestra, es una adaptación de la técnica de *grupo nominal*, que permitió sortear todas las dificultades espaciales y temporales en cuanto a las reuniones con los sujetos que se invitó a contestar. Definida por Miguel Valles (1997), esta técnica prevé la existencia de un grupo –que en este caso es RedCATSur–, en el cual se intenta realizar las mismas aproximaciones individuales con cada miembro –nuestras unidades de análisis–, usualmente entrevistas, para obtener al final del proceso mediante la habilidad del entrevistador o mediador, una opinión común

² Los autores utilizan el término *higher education* que en rigor, se traduce como *educación superior*.

en pos de tomar una decisión. La ventaja más grande de este proceso, y lo que llamó mi atención para llevarlo a cabo es la falta de la necesidad de interacción entre los miembros del grupo, puesto que en la mayoría de los casos, a éstos solo los une la membresía a la red y no se conocen más que a través de interacciones virtuales.

El cambio en el abordaje típico de entrevista que plantea Valles (1997), fue por el ya mencionado cuestionario autoadministrado: era necesaria la elección de una herramienta que se adaptara a la diversidad geográfica, ya que como se mencionó, RedCATSur abarca toda Latinoamérica. Para su desarrollo e implementación, opté por la herramienta GoogleForms³, brindada de forma gratuita por Google, ya que permite por medio de un enlace directo acceder al cuestionario para contestarlo, y ver en tiempo real el llenado de respuestas para quien administra el documento.

Si bien el punto de partida fue el cuestionario de Smith y Dean (2009), al momento de definir operacionalmente las variables y caracterizar el tipo de preguntas fue necesario recurrir a la teoría. Tomando la propuesta de Carlos Monje (2011), las preguntas de un formulario se pueden clasificar en *preguntas abiertas* –aquellas en las que quien contesta, puede hacerlo con cualquier palabra de su elección–, *preguntas cerradas o dicotómicas* –donde la respuesta posible es una entre dos opciones dadas por el cuestionario–, *preguntas de elección múltiple* –donde la respuesta posible es una entre más de dos opciones dadas por el cuestionario–, *preguntas con respuesta en abanico* –donde las respuestas posibles son más de dos entre múltiples opciones dadas por el cuestionario– y por último, las *preguntas de estimación* –donde las respuestas sugeridas presentan diversos grados de intensidad y el interrogado puede elegir la respuesta según lo que entiende correcto–. Por otro lado, según su tipo, pueden ser *preguntas de hecho* –cuando refiere a algo tangible y que no permite dudas–, de *acción* –cuando refiere a algo que sucedió– de *intención* –cuando refiere a qué haría quien responde en tal o cuál situación– y de *opinión* –cuando simplemente se pide a quien responde, lo que opina o piensa respecto a un fenómeno determinado–.

La elección del tipo de pregunta y la forma de presentar las respuestas está fuertemente ligada a los valores que se intenta identificar para cada variable. A su vez, tal como se mencionó antes, quienes responden podrían no pertenecer ni a una universidad ni trabajar en el ámbito de la investigación - creación. Teniendo esto en cuenta y aprovechando las herramientas que ofrece GoogleForms, diseñé un cuestionario en tres etapas en las que en dos puntos dados, si quien responde lo hace negativamente, la experiencia termina. Esto permitió recolectar de igual forma autopercepciones acerca de la superposición entre investigación y trabajo creativo en instituciones del contexto latinoamericano por parte de quienes no hacen investigación - creación en lo cotidiano e inmediato, pero también conforman la muestra.

El envío del formulario a la red se hizo por correo electrónico, mediante el grupo de Google que dispone RedCATSur. Esto implica una duplicación de tal mensaje a cada

³ El sitio oficial de la herramienta GoogleForms es [<https://www.google.com/forms/about/>]

miembro de la red. Durante los primeros días se hizo presente una de las grandes desventajas de la implementación de cuestionarios autoadministrados: baja tasa de respuesta. Al no estar los integrantes de la muestra *obligados* a contestar, no haber abierto el correo electrónico en esos días –incluso, es una práctica regular estar suscrito a este tipo de grupos con correos de uso secundario para evitar la sobrecarga de mensajes indeseados– o no estar presionados por el hecho de estar frente a frente como lo es en una entrevista, solamente se relevaron siete participaciones con el formulario completo. Debido a este problema, a los cinco días de haber enviado el formulario por primera vez, realicé un segundo envío por el mismo medio haciendo especial y explícito énfasis en lo que estaba sucediendo y en la relevancia de la participación de los miembros para la caracterización del contexto latinoamericano respecto a las cuestiones que se buscaba explorar, teniendo esta segunda vez más éxito para la recolección y alcanzando una cantidad de 35 participaciones, sobre entre 15 y 20 que participan activamente en la red, que tiene un total de 260 miembros.

1.2.1. Confección punto a punto

Teniendo en cuenta los aportes de Samaja (2006a) y de Monje (2011), presento a continuación el modelo de cuestionario junto a la clasificación y tipo de cada pregunta y a la estructura del dato que involucra cada sección. Cabe señalar, que para las denominadas *preguntas de opinión* (Monje, 2011), cada variable suele abordar una perspectiva de la unidad de análisis, por lo tanto todo *valor que tome la variable* constituye una *forma de concebir el fenómeno* respecto a lo que esa unidad opine (Ynoub, 2007). Para todos los casos, los indicadores están sometidos a la elección realizada en el formulario de Google, que determina el valor que tomará la variable para tal unidad de análisis en esa situación.

1. ¿Para usted investigación y trabajo creativo son cosas separadas?

¿Para usted investigación y trabajo creativo son cosas superpuestas?

¿Para usted investigación y trabajo creativo son lo mismo?

Tipo de pregunta: de opinión, de selección múltiple.

Variable: relación entre investigación y trabajo creativo.

Valores: Son cosas separadas / Son cosas superpuestas / Son lo mismo.

2. ¿Trabaja en alguna Universidad?

Tipo de pregunta: de hecho, dicotómica.

Variable: trabajo en universidad.

Valores: Sí / No.

Si la respuesta anterior es Sí, el cuestionario continúa. Si la respuesta anterior es No, termina en este punto.

2.1. Nombre de la institución, país.

Tipo de pregunta: de hecho, abierta.

Variable: nombre de la universidad y del país donde trabaja.

Valores: se espera recibir en valores nominales, nombres de universidades y países diversos, que determinarán una lista confeccionada al finalizar la recolección de datos.

2.2. ¿Cuántas horas a la semana?

Tipo de pregunta: de hecho, abierta.

Variable: cantidad de horas que trabaja en la universidad.

Valores: se espera recibir en valores numéricos, cantidades de horas de trabajo semanal en la universidad, que determinarán una lista confeccionada al finalizar la recolección de datos.

2.3. ¿Hace cuántos años?

Tipo de pregunta: de hecho, abierta.

Variable: cantidad de años que hace que trabaja en la universidad.

Valores: se espera recibir en valores numéricos, cantidades de años que hace que trabaja en la universidad, que determinarán una lista confeccionada al finalizar la recolección de datos.

2.4. ¿Es su espacio de trabajo preferido?

Tipo de pregunta: de hecho, dicotómica.

Variable: Universidad como espacio de trabajo preferido.

Valores: Sí / No.

3. ¿Realiza trabajo de creación artística?

Tipo de pregunta: de hecho, dicotómica.

Variable: Realización de trabajo de creación artística.

Valores: Sí / No.

Si la respuesta anterior es Sí, el cuestionario continúa. Si la respuesta anterior es No, termina en este punto.

3.1. ¿Cuántas horas a la semana?

Tipo de pregunta: de hecho, abierta.

Variable: cantidad de horas que trabaja en la universidad.

Valores: se espera recibir en valores numéricos, cantidades de horas de trabajo de creación artística en la universidad que determinarán una lista confeccionada al finalizar la recolección de datos.

3.2. ¿Hace cuántos años?

Tipo de pregunta: de hecho, abierta.

Variable: cantidad de años que hace que trabaja en la universidad.

Valores: se espera recibir en valores numéricos, cantidades de años que hace que trabaja realizando creación artística en la universidad, que determinarán una lista confeccionada al finalizar la recolección de datos.

3.3. ¿Le gustaría poder dedicarle más tiempo?

Tipo de pregunta: de opinión, dicotómica.

Variable: Deseo de dedicación de más tiempo.

Valores: Sí / No.

4.1. ¿Le resulta similar su concepción de la investigación a la de sus colegas artistas de la Universidad?

Tipo de pregunta: de opinión, dicotómica.

Variable: Concepción de la investigación similar a la de sus colegas artistas de la Universidad.

Valores: Sí / No.

4.2. ¿Le resulta similar su concepción de la investigación a la de sus colegas artistas que no forman parte de la Universidad?

Tipo de pregunta: de opinión, dicotómica.

Variable: Concepción de la investigación similar a la de sus colegas artistas que no forman parte de la Universidad.

Valores: Sí / No.

5.1. ¿Combina investigación con práctica artística?

Tipo de pregunta: de hecho, dicotómica.

Variable: Realización de trabajo de investigación en combinación con creación artística.

Valores: Sí / No.

5.2. ¿Ve a la práctica artística como una forma posible de investigación?

Tipo de pregunta: de opinión, dicotómica.

Variable: Concepción de la investigación artística como forma posible de investigación.

Valores: Sí / No.

5.3. ¿Trabaja en alguna investigación que no incluya a la práctica artística?

Tipo de pregunta: de hecho, dicotómica.

Variable: Realización de investigación que no incluya a la práctica artística.

Valores: Sí / No.

6.1. ¿Piensa que su trabajo es investigación - creación?

Tipo de pregunta: de opinión, de selección múltiple.

Variable: Concepción de la investigación artística como forma posible de investigación.

Valores: Sí / No / No lo sé.

6.2. ¿Documenta y teoriza acerca de su propia práctica artística?

Tipo de pregunta: de hecho, dicotómica.

Variable: Documentación y teorización acerca de su propia práctica artística.

Valores: Sí / No.

6.3. ¿Trabaja con metodologías híbridas que le permiten combinar investigación y creación?

Tipo de pregunta: de hecho, dicotómica.

Variable: Trabajo con metodologías híbridas que permiten combinar investigación y creación.

Valores: Sí / No.

7.1. ¿Le parece que su Universidad estimula y apoya la práctica artística de sus investigadores?

Tipo de pregunta: de opinión, de estimación.

Variable: Percepción del grado de estimulación y apoyo a la práctica artística desde la universidad en que trabaja a sus investigadores.

Valores: Nada / Poco / Bastante / Absolutamente.

7.2. ¿Le parece que las Universidades en general estimulan y apoyan la práctica artística de sus investigadores?

Tipo de pregunta: de opinión, de estimación.

Variable: Percepción del grado de estimulación y apoyo a la práctica artística desde la universidad en general a sus investigadores.

Valores: Nada / Poco / Bastante / Absolutamente.

7.2. ¿Piensa que el apoyo a la práctica artística de los investigadores debería ser más fuerte de parte de la Universidad?

Tipo de pregunta: de opinión, dicotómica.

Variable: Intención de mayor apoyo a la práctica artística de parte de la universidad.

Valores: Sí / No.

1.2.2. Modelo de cuestionario autoadministrado

A continuación se encuentran las preguntas del cuestionario en su formato final, que se enviaron mediante la herramienta GoogleForms a los miembros de RedCATSur, sin la clasificación ni la estructura del dato.

En el Anexo II se encuentran presentadas en forma de gráfico, los datos relativos a cada pregunta.

1. (Elegir una de las tres opciones)

¿Para usted investigación y trabajo creativo son cosas separadas?

¿Para usted investigación y trabajo creativo son cosas superpuestas?

¿Para usted investigación y trabajo creativo son lo mismo?

2. ¿Trabaja en alguna Universidad? (Sí / No)

Si la respuesta es No, es el fin del cuestionario.

Si la respuesta es Sí:

2.1. Nombre de la institución, país: (Respuesta abierta)

2.2. ¿Cuántas horas a la semana? (Respuesta abierta)

2.3. ¿Hace cuántos años? (Respuesta abierta)

2.4. ¿Es su espacio de trabajo preferido? (Sí / No)

3. ¿Realiza trabajo de creación artística?

Si la respuesta es No, es el fin del cuestionario.

Si la respuesta es Sí:

3.1. ¿Cuántas horas a la semana? (Respuesta abierta)

3.2. ¿Hace cuántos años? (Respuesta abierta)

3.3. ¿Le gustaría poder dedicarle más tiempo? (Sí / No)

4.1. ¿Le resulta similar su concepción de la investigación a la de sus colegas artistas de la Universidad?

(Sí / No)

4.2. ¿Le resulta similar su concepción de la investigación a la de sus colegas artistas que no forman parte de la Universidad?

(Sí / No)

5.1. ¿Combina investigación con práctica artística?

(Sí / No)

5.2. ¿Ve a la práctica artística como una forma posible de investigación?

(Sí / No)

5.3. ¿Trabaja en alguna investigación que no incluya a la práctica artística?

(Sí / No)

6.1. ¿Piensa que su trabajo es investigación - creación?

(Sí / No / No lo sé)

6.2. ¿Documenta y teoriza acerca de su propia práctica artística?

(Sí / No)

6.3. ¿Trabaja con metodologías híbridas que le permiten combinar investigación y creación?

(Sí / No)

7.1. ¿Le parece que su Universidad estimula y apoya la práctica artística de sus investigadores?

(Nada / Poco / Bastante / Absolutamente)

7.2. ¿Le parece que las Universidades en general estimulan y apoyan la práctica artística de sus investigadores?

(Nada / Poco / Bastante / Absolutamente)

7.2. ¿Piensa que el apoyo a la práctica artística de los investigadores debería ser más fuerte de parte de la Universidad?

(Sí / No)

1.3. Análisis de las entrevistas

Una vez realizadas y transcritas todas las entrevistas –las transcripciones están adjuntas en el anexo 1– fue necesario plantear una estrategia para el análisis de las mismas. Considerando el aporte de Pedro Santander (2011), opté por realizar un abordaje hermenéutico, más precisamente, un análisis del discurso sobre los trece textos que resultaron de los encuentros con los referentes de la investigación - creación en nuestro contexto latinoamericano. El autor plantea como una convicción propia el hecho de que leer los discursos –diarios, entrevistas transcritas, archivos, documentos– es útil para leer la realidad social (Santander, 2011) planteando una perspectiva nueva y alternativa a la del paradigma positivista de la conciencia respecto de los objetos de estudio y la objetivación de lo conocido, mediante un trabajo riguroso de definición de *categorías conceptuales, discursivas, lingüísticas y recursos gramaticales* de base.

Entonces comencé por establecer *categorías conceptuales* en función del objeto de estudio y tema de este proyecto, quedando definidas tres: investigación - creación, música y contexto latinoamericano.

En un segundo nivel, quedaron planteadas las *categorías discursivas* atendiendo sobre todo a cuestiones de método: triangulación de métodos, autoetnografía, fenomenología, autopoiesis, transdisciplina, producto.

En el plano de las *categorías lingüísticas*, preferí no hacer utilización de un análisis semiótico o de signo lingüístico, sino construir un pivote que permitiera articular las distintas tradiciones de los referentes, ya que algunos se referían a los mismos conceptos de distintas maneras por provenir de distintas tradiciones. Así se pudo relacionar, por ejemplo, práctica artística, producción artística, obra, pieza y otros conceptos afines para analizarlos en conjunto. Lo mismo hice con la categorización de Frayling (1993) que luego de convertirse en un clásico y sufrir diversas traducciones, hoy en día distintos autores (Mäkelä y colaboradores, 2001; Borgdorff, 2005; Findeli 2008; Herrera Batista, 2010; San Cristobal y López Cano, 2014; entre otros) lo encaran con distintos términos refiriéndose a lo mismo.

Por último, los *recursos gramaticales*, surgieron de atender a quién citaban los entrevistados, entendiendo a su vez dos tipos de citas: aquellas donde se menciona al autor del concepto citado y aquellas donde no, entendiendo que el entrevistado está citando de forma indirecta porque asume que el entrevistador conoce el tema y entiende de dónde viene aquello que se está poniendo sobre la mesa.

Buscando opciones al ya conocido software AtlasTi, encontré y elegí TAMS Analyzer⁴ por ser una alternativa gratuita y multiplataforma, pudiendo así trabajar sobre MacOSX, el entorno en el cual trabajo diariamente y sin incurrir en costo alguno. Este programa me permitió, luego de la carga de todos los textos, generar marcadores para cada categoría para luego poder realizar búsquedas horizontales y visualizar relaciones del tipo referente - referentes y referente - marco bibliográfico. Esto permitió, vez a vez, articular los fragmentos que se encuentran a lo largo del desarrollo de los capítulos, que a modo de *teoría fundamentada*, por un lado confirmaban la elección del abordaje bibliográfico,

⁴ El software puede descargarse de su sitio oficial [<http://tamsys.sourceforge.net/>].

pero por otro abrían puertas a relacionar determinados conceptos con otros tópicos importantes que no se desprendían necesariamente de la bibliografía. Recordemos que los textos específicos consultados, no provienen, a excepción de algunos pocos autores, de nuestro continente. Así, la decisión de intervenir con citas y comentarios provenientes de las entrevistas persigue una validación de tales problemas, identificados previamente en otras latitudes pero también experimentados y relatados por investigadores - creadores locales.

Los resultados de estos cruces y análisis, entonces, son todos aquellos párrafos citados que conforman el desarrollo del trabajo, basados en la coherencia que implica poder contextualizarlos mediante estas ya mencionadas categorías de diversa naturaleza.

1.4. Análisis de los cuestionarios autoadministrados

Dada por terminada la fase de recepción de respuestas en el cuestionario autoadministrado que se puso a disposición de los miembros de RedCATSur, me adentré a ver los datos que arrojaban los resultados.

El análisis fue realizado mediante la herramienta GoogleForms, que ofrece la posibilidad de cambiar de vista entre el formulario y una planilla de cálculos de Google Spreadsheets –la versión propia del conocido Excel de Microsoft– en la que ya se encuentran cargadas todas las respuestas. Así cada columna corresponde a una variable y cada fila a una unidad de análisis conformando una matriz de contingencia.

A su vez, existe una interfaz intermedia, en la que aquellas preguntas de estimación que ofrecen opciones múltiples para su respuesta se visualizan directamente como gráficos – que están adjuntos en el anexo 2– y de un rápido vistazo se puede tener un panorama bastante certero de cómo fue la experiencia.

Se sintetizó entonces la información de cada unidad de análisis según los valores tomados para cada variable.

Se obtuvo un total de 35 voluntarios respondiendo al cuestionario –un número considerable sobre los usuarios activos de la red–, de los cuales, sin embargo se tuvo que dejar sin efecto a cuatro por no pertenecer al contexto latinoamericano: se trataba de investigadores - creadores que hoy día trabajan en la University of Texas at Dallas de Estados Unidos, de la Academy of Media Arts en Cologne de Alemania y de la Universitat Oberta de Catalunya y la Universidad Politécnica de Madrid, ambas de España. De esta manera, quedaron 31 unidades de análisis, desglosadas a continuación:

Respecto a la concepción de investigación y trabajo creativo en relación a su superposición de tareas, la mayoría –alcanzando un 57.1%– entiende a la investigación y al trabajo creativo como cosas superpuestas, mientras que el 37.1% considera que son lo mismo y para un acotado 5.7% que son cosas separadas.

RedCATSur no es una red institucional y en relación a lo tratado en el subcapítulo de medialabs, es importante entender que la producción sucede tanto dentro como fuera del sistema académico. Sin embargo y en relación a nuestro objeto de estudio, del total de miembros de la red que respondieron, un 80% trabaja en alguna universidad, mientras que el 20% no lo hace. Recordemos que esta variable actúa como filtro para continuar respondiendo el cuestionario.

El listado de universidades que quedaron representados por quienes respondieron consta de 19 instituciones. Hubo casos de repeticiones de instituciones, lo que acota la lista respecto a las unidades de análisis, pero aquí las vemos ordenadas por país:

Argentina

- Universidad de Buenos Aires
- Universidad Nacional de La Plata
- Universidad Nacional de las Artes
- Universidad Nacional de Lanús
- Universidad Nacional de Tres de Febrero
- Universidad Tecnológica Nacional regional Buenos Aires

Brasil

- Universidade Federal de Goiás
- Universidade Federal de Santa Maria
- Universidade Federal do Rio de Janeiro

Chile

- Pontificia Universidad Católica

Colombia

- Colegiatura Colombiana
- Universidad de Antioquia
- Universidad de Caldas
- Universidad de San Buenaventura

Costa Rica

- Universidad de Costa Rica

Ecuador

- Universidad de las Artes

México

- Universidad Autónoma de México Xochimilco
- Universidad Don Vasco

Uruguay

Universidad Católica del Uruguay

La mayoría de los investigadores - creadores relevados trabajan entre 7 y 20 horas a la semana, con una antigüedad promedio de 9 años en esas instituciones.

Para el 60.7% de nuestra muestra, sus instituciones son su lugar de trabajo favorito, mientras que para el 39.3% no lo son.

Del total de miembros de la red que pertenecen a instituciones, un 78.6% realiza trabajo de práctica artística, mientras que el 21.4% no lo hace. Esta variable es nuestro segundo filtro para continuar respondiendo el cuestionario hacia las autopercepciones de esta práctica en su institución.

Los voluntarios consultados, trabajan en práctica artística, un promedio de 14 horas a la semana, desde hace 17 años, también promedio.

Notablemente, al 90.9% de nuestros investigadores - creadores le gustaría pasar más tiempo realizando práctica artística y tan solo una pequeña fracción representada por el 9.1% se siente cómoda con el tiempo que le dedica en la actualidad.

Al 63.6% le resulta similar su concepción de la investigación a la de sus colegas artistas de la Universidad, mientras que al 36.4% restante no.

A su vez, un rotundo empate deja al 50% de la muestra resultándole también similar su concepción de la investigación a la de sus colegas artistas que no forman parte de la Universidad. Por lógica, al 50% restante esto le parece equivocado. Si confiamos en que las tendencias se mantienen, esto habla de cierta lógica de uniformidad acerca del concepto de investigación - creación tanto dentro como fuera de las universidades para nuestro contexto latinoamericano.

La gran mayoría, llegando a alcanzar un 95.5%, combina investigación con práctica artística, coincidiendo el número para quienes ven a la práctica artística como una forma posible de investigación. Esta coincidencia de cruce de variables guarda una lógica intrínseca a la concepción de investigación - creación que los sujetos manejan.

Por otro lado, un 31.8% de nuestra muestra a la vez trabaja en proyectos de investigación en sentido tradicional, es decir, sin incluir a la práctica artística. Aunque podríamos pensar que la proporción 70% - 30% que marca este análisis puede entenderse como el nivel de proyectos de investigación - creación frente a la investigación tradicional –y me atrevo a decir que es un número en el rango de lo

esperable—, no podemos dejar de aclarar que esto no significa un directo desinterés de parte de las instituciones sino que puede entenderse también como la participación del investigador en proyectos de, por ejemplo musicología, que no implican a la práctica.

Además, también una amplia mayoría del 77.3% documenta y teoriza acerca de su propia práctica artística, trabajando con metodologías híbridas que le permiten combinar investigación y creación –95.5%–, corroborando así la existencia de la utilización de metodologías tales como la etnográfica o autoetnográfica, que implican llevar diarios o bitácoras del trabajo realizado, en nuestro entorno local.

El 95.1% considera que su trabajo es investigación - creación. Una pequeña porción – 4.5%– piensa que no y, llamativamente, nadie duda al respecto de su respuesta. Notablemente el mismo porcentaje de la muestra que combina metodologías híbridas, está seguro de que considerar a su práctica como investigación - creación.

Respecto al estímulo que perciben de parte de las instituciones, podemos decir que si bien la opinión está dividida, en general se obtiene apoyo en distintos grados: solo un 9.1% manifiesta que no hay apoyo en la institución en que se emplaza, mientras que de forma compartida, un 40.9% piensa que hay poco apoyo y otro 36.4% que hay bastante. Un privilegiado 13.6% recibe absoluto apoyo para llevar adelante este tipo de proyectos. Cruzando variables, este 13.6% pertenece en dos tercios a la Universidad de Caldas y un tercio a la Universidad de Tres de Febrero, quedando perfiladas como pioneras de la región respecto a nuestra problemática.

Sin embargo, la percepción respecto a las universidades en general es distinta: el 90.9% indica que hay poco estímulo a la práctica artística, en comparación a un 9.1% que considera que hay bastante apoyo. Nadie optó por las opciones *nada* y *absolutamente*, por lo que podemos inferir que si bien no hay extremos en esto, hay una percepción general de que la universidad no apoya proyectos de investigación - creación.

Es por esto que –y en relación a la última pregunta– el 100% de la muestra piensa que el apoyo a la práctica artística de los investigadores debería ser más fuerte de parte de la Universidad.

A continuación, veremos cómo estos resultados se relacionan con la teoría existente y se inscriben en nuestro territorio.

2. ¿Teoría o práctica? pensando la investigación - creación

Desde hace ya al menos tres décadas, la concepción de la práctica artística es entendida como proceso de investigación en algunos ámbitos de desarrollo de conocimiento científico, como lo son algunas universidades y centros especializados de investigación. Esta iniciativa, comenzó a partir de la reformulación de algunos doctorados en Reino Unido, Finlandia y Australia a principios de la década de los '80, permitiendo a las universidades establecer sus propias directrices para definir las posibilidades de la investigación en los posgrados en artes (Candy, 2006). Es lógico pensar que este libre albedrío dado repentinamente a las universidades por las agencias y organismos reguladores no fue un proceso sencillo de llevar a la práctica y de hecho, hoy en día hay muchas cuestiones que continúan siendo discutidas y sin perspectivas de ser solucionadas en un corto plazo.

Yendo a las bases, podríamos detenernos en cuál es el objetivo de la ciencia. Me gusta pensar particularmente en una definición de Dieterich Heinz (2001) en la que caracteriza a esta finalidad como algo exclusivamente práctico, por tratarse de la dominación de los procesos de la vida real, en beneficio del hombre. Esta dominación, este entendimiento de la vida real, va a tener lugar cuando el investigador combine teoría y empiria de forma tal, que haya cierta repetibilidad y previsión en las respuestas encontradas y sobre todo abunde de objetividad (Samaja, 2006a).

Este concepto, que parece tan simple y que Juan Samaja explica tan bien, ha tenido por años –y sigue teniendo– simpatizantes y detractores, ya que la diversificación actual de la ciencia y principalmente el corte entre las llamadas *ciencias duras* y las *ciencias sociales*, coincide en gran parte con los distintos métodos que se ponen en juego para la resolución de los problemas que las ocupan: mientras que las primeras se apoyan fuertemente en la contrastación empírica de los supuestos que guían sus investigaciones, las ciencias sociales prefieren la observación y otras metodologías exploratorias que involucran incluso, parte de la subjetividad del investigador, como es el caso de la autoetnografía, por ejemplo. El resultado de esta división –que no es casual y tiene una historia que recuperaré más adelante– es la existencia de cierta resistencia o prejuicio entre quienes trabajan en las ciencias duras para con los científicos sociales, por carecer de método, o bien de rigurosidad en sus propuestas.

Ya que el proceso de la duda convierte una situación problemática en una certeza, o al menos un camino que se elige transitar, preguntarse qué es hacer ciencia, tratar de saber qué hace el científico en este sentido, no es sólo dudar de la eficacia y el rigor formal de las teorías y de los métodos existentes, sino que es examinar las teorías y los métodos desde su aplicación para entender qué procesos realizan con los objetos y qué objetos surgen de sus proyectos (Bourdieu, Chamboredon y Passeron, en Valles 1997).

Entonces bien, intentemos volver a donde estábamos al principio. Volvamos al arte. Si esta diferencia está vigente entre científicos duros y sociales, sabiendo que la trayectoria de ciencias como la sociología o la antropología es al día de hoy inobjetable ¿qué destino le depara entonces a los métodos que están involucrados en la

investigación artística? como el lector seguramente pueda suponer, al extender esta analogía, obtenemos nuevamente una división, pero esta vez entre los investigadores de la comunidad científica en general con aquellos que trabajan en la esfera de la investigación artística. Henk Borgdorff (2005) toma esta problemática:

[los investigadores - creadores] a menudo tienen que *vender* su investigación como un proyecto creíble, y deben emplear mucho tiempo y energía teniendo que explicar repetidamente a toda clase de particulares y autoridades en qué consiste la investigación y cuál es la base lógica de este tipo de investigación. Sortear las barreras institucionales y disuadir a otras personas exige una cantidad desproporcionada de tiempo, además de tener poco que ver normalmente con el tema de la investigación. (Borgdorff, 2005, p. 28)

Y dialoga especialmente con el comentario del investigador - creador mexicano Edgar Barroso:

[...] si tu ves, por ejemplo, las aplicaciones para universidades o ves becas, fondos disponibles para investigación, si les dices que lo que vas a hacer es escribir una obra y documentar el proceso te van a decir *no, gracias* porque no entienden. Es algo que, sin embargo, no tienen por qué entenderlo. O sea, ellos no son artistas. Por eso creo que es muy importante que los artistas demuestren que hacer arte puede ser una forma de investigación que es absolutamente relevante para la vida de la academia. (Barroso, VIII)

Sin embargo, si el arte obtuvo su lugar dentro de las universidades –recordémoslo: hace treinta años–, no puede de ninguna forma estar relegado a las otras áreas de conocimiento, quedando el artista insertado en la estructura académica de forma negativa (Di Liscia, II).

Tal como se mencionó, para las primeras universidades que intentaron incorporar a la práctica artística dentro de sus actividades académicas, la tarea no fue fácil ya que al no haber antecedentes previos y a su vez, provenir de diferentes tradiciones, cada institución fue configurando su propio camino, abriendo grandes temas de discusión sobre todo acerca de la terminología utilizada (Mäkelä y colaboradores, 2001), que no solo implicó desde los orígenes distintos enfoques sino también sutiles diferencias de aplicación. Rogério Costa, comenta desde su experiencia en el sistema académico brasileño, la problemática de la especificidad de lo que significa hacer investigación en el campo del arte:

[...] hay profesores de instrumento, para quienes investigar es tocar el instrumento, investigar digitaciones o tocar bien... entonces así todos hacemos investigación. Hay que cambiar la mentalidad de aquellos que ven a la investigación en arte solo como musicología, pero también de aquellos para quienes todo es investigación. [...] Tengo la esperanza de que aparezcan algunas aristas para superar estas

dificultades, que avance el corpus metodológico y que se superen estos problemas. (Costa, XIII)

Las problemáticas que existen son múltiples pero cada uno de estos enfoques tiene algo rescatable, o al menos implica un aprendizaje para experiencias futuras. Veamos entonces, de qué se trata y cuáles son los aportes que concebidos como los primeros pasos, sobreviven, a pesar de todo, hasta nuestros días.

2.1. Definiciones

Reino Unido fue pionero en tomar riendas en el asunto de la institucionalización de la investigación artística. Fruto de la convergencia entre el Higher Education Funding Council for England [HEFCE], el Scottish Higher Education Funding Council [SHEFC], el Higher Education Funding Council for Wales [HEFCW], el Department for Employment and Learning [DEL] y la British Academy, surge en 1998 la creación del Art and Humanities Research Board [AHRB] que posteriormente en 2005 se convertiría en el Art and Humanities Research Council [AHRC] (Conisbee, 2008), marcando un punto de inflexión en cuanto a la financiación de proyectos de naturaleza artística, ya que la puesta en marcha de un organismo estatal de tal envergadura al servicio de la asignación de recursos, requirió necesariamente establecer límites claros en lo que a la investigación artística respecta. Por este mismo motivo me interesa comenzar este apartado trayendo la definición que incluye la guía para la financiación de la investigación propuesta por el mismo AHRC, en su versión 3.8 revisada en diciembre de 2016, donde se define qué es la investigación dentro de su marco institucional:

Las actividades de investigación deben centrarse principalmente en los procesos de investigación y no en los productos. Esta definición se basa en tres características principales y su propuesta debe abordar todas estas cuestiones para poder ser considerada elegible para el apoyo:

1. Debe definir una serie de preguntas, temas o problemas de investigación que se abordarán en el curso de la investigación. También debe definir sus objetivos y metas en términos de mejorar el conocimiento y la comprensión de las preguntas, temas o problemas a abordar.
2. Debe especificar un contexto de investigación para las preguntas, temas o problemas a abordar. Debe especificar por qué es importante que estas preguntas, temas o problemas particulares se aborden; qué otras investigaciones se están realizando o se han realizado en esta área; y qué contribución particular aportará este proyecto al avance de la creatividad, conocimientos, visión y comprensión en esta área.

3. Debe especificar los métodos de investigación para abordar y responder a las preguntas, temas o problemas de investigación. Debe indicar cómo, en el transcurso del proyecto de investigación, tratará de responder a las preguntas, abordar los temas o resolver los problemas. También debe justificar los métodos de investigación elegidos y por qué cree que proporcionan los medios más adecuados para abordar las preguntas, temas o problemas de investigación. (AHRC, 2016)⁵

En resumen, lo novedoso de lo que propone el ARHC es el hecho de propiciar una investigación en la que pesa más el proceso que el producto, ya que la relevancia, justificación y pertinencia de las preguntas que guían tanto el estudio como el contexto y la elección de métodos, podrían pertenecer a cualquier otra rama de las humanidades.

La situación en Finlandia, otro de los países precursores, es retratada por Maarit Mäkelä (2001), que basándose en la terminología adoptada en una serie de conferencias llamadas *The Art of Research*, organizadas entre la Aalto University School of Art and Design en Helsinki y el Chelsea College of Art and Design en Londres, observa que desde el año 2000 aproximadamente, se comenzó a utilizar la conjunción *practice-led research* –investigación dirigida a la práctica– en lugar de *practice-based research* –investigación basada en la práctica–. Este cambio, estaría asociado a reforzar la idea de que el proyecto se ubica entre la teoría y la práctica, y que no se malentienda en ninguna circunstancia, que su producto solo proviene de la práctica pudiendo ser, por ejemplo, únicamente un texto. Es interesante ver como en este punto encontramos opiniones convergentes y divergentes: Mientras Linda Candy (2006), apoya esta división terminológica, Hazel Smith y Roger Dean (2009), a pesar de entender perfectamente las sutiles diferencias y orientaciones de cada acepción, sostienen que tanto *practice-led research* como sus derivados *practice-based research* –investigación basada en la práctica– y *practice as research* –la práctica como investigación– son utilizados indistintamente para definir tanto a aquellos proyectos donde el trabajo creativo es *en sí mismo* la investigación que ofrece resultados comprobables, pero también a aquellos otros en los que la práctica creativa, entendida como los saberes especializados involucrados para hacer arte, puede devenir en logros específicos del investigador, que pueden ser generalizados y contextualizados teóricamente.

La condición de Australia, nuestro tercer antecedente respecto a la consideración de la investigación artística, es un tanto distinta. También aquí consideramos a Linda Candy (2006), quien forma parte del ecosistema académico de ese país por residir y trabajar allí, y que nos recuerda que la inclusión del arte comenzó en 1984 con la apertura del Doctorado en escritura creativa entre la University of Wollongong y la University of Technology.

A pesar de este gran paso, la situación no es de lo más alentadora: con los años no creció el interés por ampliar los horizontes de una investigación relacionada al arte, quedando relegado mayormente su desarrollo a las producciones que ofrecen los

⁵ La traducción del inglés al castellano es propia.

posgrados. Luke Jaaniste y Bradley Haseman (2009) analizan esta problemática y entienden que el problema se debe más que nada a los recursos que se destinan desde el Australian Research Council [ARC], dedicado a regular la investigación en el país: mientras existen becas de posgrados a las que los investigadores - creadores pueden aplicar y llevar adelante sus proyectos, no hay un apoyo financiero a nivel nacional para realizar proyectos investigación en el ámbito académico fuera del paraguas de una maestría o doctorado. Asimismo, entienden que hay un esfuerzo en progreso, ya que la puesta en práctica del programa Excellence in Research for Australia [ERA]⁶, que comenzara con una prueba piloto en 2009 y se implementara a partir de 2010, busca evaluar y entender el estado de la investigación en las universidades del país entre los años 2003 a 2013 (ERA 2010 National Report, 2010), para analizar el panorama e identificar áreas de investigación emergentes y brindarles las oportunidades para un mejor posicionamiento. Esperemos que la investigación artística esté ahí.

Todos estos paradigmas de investigación en torno a las artes tienen una conexión muy fuerte con una publicación que Christopher Frayling ofrece a la comunidad del diseño en 1993, titulada *Research in Art and Design* –Investigación en Arte y Diseño– que se convirtió en una especie de clásico y fue tomada posteriormente por múltiples autores (Mäkelä y colaboradores, 2001; Borgdorff, 2005; Findeli 2008; Herrera Batista, 2010; San Cristobal y López Cano, 2014; entre otros) para analizar, justificar y promover diversas acciones en pos de la aceptación de este modelo de trabajo. Según Frayling (1993) existen tres tipos de aproximaciones⁷ entre la investigación y el arte que se ven diferenciadas por los distintos abordajes metodológicos que utilizan. En primer lugar encontramos a la investigación *sobre* el arte, donde podemos distinguir disciplinas que se ocupan de describir al arte en términos históricos y tomar objetos de estudio que se pueden aislar y estudiar desde afuera, atendiendo, por ejemplo, al patrimonio artístico existente y relacionando fuertemente a las diferentes estéticas pictóricas, musicales o arquitectónicas como procesos dependientes del desarrollo cultural.

Un segundo tipo de aproximación es la investigación *para* el arte: el desarrollo de tecnologías y herramientas contemplando desde la más antigua flauta fabricada en hueso o bambú y la tinta de las primeras pinturas rupestres hasta un software aplicado a la composición musical basado en operaciones algorítmicas u otro de revelado digital de

⁶ El programa Excellence in Research for Australia está en funcionamiento actualmente y pueden consultarse a través de su sitio web oficial [<http://www.arc.gov.au/excellence-research-australia>], todos los reportes existentes hasta el momento, los lineamientos de trabajo, la metodología, el relevamiento de datos y los indicadores utilizados para su confección.

⁷ Christopher Frayling (1993), en su idioma original propone la división entre *research into art*, *research through art* y *research for art*. Existen diversas interpretaciones y traducciones al castellano, sin embargo he tomado la misma que utiliza Borgdorff (2005) ya que considero que es la que más se acerca a la idea original del autor.

imagen, o una impresora 3D⁸. Estas herramientas y máquinas sumadas a la tecnología que involucra su puesta en práctica, son el producto de un desarrollo de conocimiento aplicado pensado para tal fin.

Por último, tenemos a la investigación *en arte*, donde el conocimiento surge de la práctica artística en sí misma y su posterior reflexión, y nos pone a todos a pensar el hecho de cómo catalogarla, nombrarla, y definirla para practicarla en los ámbitos que disponemos.

Baz Kershaw (2009) advierte que para el final de la primera década de este nuevo siglo, la práctica artística también se estableció con fuerza en Canadá. Esto sucedió gracias a las iniciativas que en 1992 promovieron conjuntamente los Fonds pour la Formation de Chercheurs et l'Aide à la Recherche du Québec [FCAR] y los Fonds Québécois de la Recherche sur la Société et la Culture [FQRSC], y a un importante relevo de información que tuvo lugar en 1998 en función de estudiar posibilidades de financiamiento para el sector de las artes. Con estos aportes, el Social Sciences and Humanities Research Council [SSHRC] –la entidad que regula la financiación de la investigación a nivel federal– comenzó, en el año 2000 a contemplar la integración del arte a su programa de financiación, poniéndolo en pleno funcionamiento en el año 2003 (Stévance y Lacasse, 2015). Así Canadá abrió camino en lo que optó por denominar *recherche création* –investigación - creación– y que el SSHRC deja claramente definida:

[La investigación - creación es] Un enfoque de investigación que combina prácticas de investigación académicas y creativas, y que apoya el desarrollo del conocimiento y la innovación a través de la expresión artística, la investigación académica y la experimentación. El proceso de creación se sitúa dentro de la actividad de investigación y produce trabajo críticamente informado en una variedad de formatos. La investigación - creación no puede limitarse a la interpretación o el análisis del trabajo de un creador, a trabajos convencionales de desarrollo tecnológico o a trabajos que se centran en la creación de planes de estudios. El proceso de investigación - creación y el trabajo artístico resultante se juzgan de acuerdo con los criterios de revisión de mérito establecidos por el SSHRC.⁹ (SSHRC, 2016)¹⁰

⁸ Entendiendo la diferencia entre arte y artesanía, tomo de igual manera estos ejemplos como antecedentes de *investigación para*, demostrando que desde siempre ha habido aproximaciones y avances de este tipo.

⁹ Todas las definiciones que propone el Social Sciences and Humanities Research Council pueden consultarse a través de su sitio web oficial [<http://www.sshrc-crsh.gc.ca/funding-financement/programs-programmes/definitions-eng.aspx#a22>]. La última fecha de modificación del documento al momento de la producción de este trabajo es 19 de agosto de 2016.

¹⁰ La traducción del inglés al castellano es propia.

Pierre Gosselin y Éric Le Coguiec, desde la Université du Québec à Montreal [UQAM] se han esforzado por delimitar –según mi punto de vista, con alto grado de certeza– la definición del SSHRC, a partir de una publicación en la que conjuntamente como editores en el año 2009, reunieron textos de diversos autores que conceptualizan desde su experiencia en el campo de la investigación - creación.

Gosselin (2009)¹¹ comienza identificando que el trabajo del investigador - creador, parte de la dificultad de conciliar dos dimensiones naturalmente distintas:

[...] la práctica artística se diferencia de la investigación: cuando la creación artística conduce a la generación de simbolismos que exigen lecturas pluralistas y diversificadas, la investigación conduce a la generación de simbolizaciones, en particular discursos, que exigen interpretaciones más convergentes. (Gosselin, 2009, p. 23)

Pero a pesar de estas diferencias, reconoce en dos tipos de enfoques distintos ciertas convergencias relacionadas a la reflexión y a la transmisión de los conocimientos a los cuales se acceden a partir de la práctica artística:

[algunos practicantes¹²] recorren un camino orientado a la investigación con el fin de captarse a sí mismos como practicantes; quieren formular, fuera de su subjetividad, un pensamiento que refleje las dimensiones esenciales de su práctica artística. Otros, considerando la práctica artística como un lugar de reflexión sobre temas de todo tipo, quieren articular la realidad general con sus propias reflexiones. Finalmente, la idea de la transmisión regresa insistentemente: aquellos que se embarcan en elaborar discursos paralelos a su producción artística están preocupados por la idea de transmitir un pensamiento, un conocimiento. (Gosselin, 2009, p. 23)

En este contexto, Sophie Stévance y Serge Lacasse –también de tradición canadiense– esbozan una posible definición de investigación - creación que tomaré para ir modelando el concepto y continuar adelante todo el desarrollo de este trabajo, entendiéndola como una investigación establecida a partir de un proceso de creación que vela en su camino por una producción artística acompañada de un discurso de naturaleza teórica (Stévance y Lacasse, 2013)¹³. Esta definición podemos ampliarla agregando –en concordancia con lo planteado en la reglamentación del AHRC (2016)– que dicho proceso es más importante en sí mismo que el resultado obtenido, ya que la formulación de las preguntas

¹¹ La traducción del francés al castellano es propia.

¹² Pierre Gosselin utiliza el término *practicantes* para referirse a todo aquel que realice una práctica artística.

¹³ La traducción del francés al castellano es propia.

que ponen en marcha estos proyectos, implican cierta puesta en práctica de lo que se denomina *hacer arte* para ser contestadas (San Cristobal y López Cano, 2014; AHRC 2016). Por último atendemos a la importancia de la transferencia de estas reflexiones obtenidas del proceso (Gosselin, 2009), que será determinante –como ampliaré oportunamente– para la convivencia dentro del marco universitario.

La investigación - creación se interesa por entender, reflexionar y conceptualizar la práctica artística a la vez que forma parte de ella. Adentrémonos entonces a entender cómo, a partir de esta definición, podemos situarnos dentro del paradigma actual de la ciencia y la producción de conocimiento.

2.2. Entendiendo la epistemología de la investigación - creación

Para pensar el mundo se requieren todas las disciplinas científicas –la biología, la astronomía, las físicas, las matemáticas–, y todas las humanísticas, porque cada una de ellas es una manera de pensarlo.

Leonardo Moledo //

Leonardo Moledo, multifacético : ¿Miramos las estrellas?

La epistemología es, en un sentido amplio, la teoría del conocimiento o bien la disciplina que como rama desprendida de la filosofía, se ocupa de estudiarlo. Como nos cuenta Esther Díaz (2010) esta teoría del conocimiento y sus formas de abordarlo y concebirlo fueron virando en distintas direcciones según la concepción del mundo que tuvo –y tiene– el hombre de cada época: estuvo ligada a los filósofos hasta el medioevo, cercana a la teología durante el apogeo del cristianismo, vio nacer desde una perspectiva privilegiada al método científico con la llegada del racionalismo y estuvo apegada a la modernidad cuando los positivistas impusieron la forma de legitimar todo conocimiento mediante el método y su posterior prueba empírica. Aquí voy a detenerme y dedicar algunas líneas a la oposición entre dos grupos de epistemólogos que se debatieron acerca de la verdad en el conocimiento científico, con la intención de hilar un poco el comienzo de un panorama que, como mencioné antes, se extiende incluso hasta nuestros días.

La aparición de los positivistas en el escenario científico de principios de siglo pasado, principalmente agrupados en el llamado Círculo de Viena (Díaz, 2010), relegaron a la epistemología a validar desde la lógica formal las proposiciones que sus teorías científicas ponían a prueba. Desde su postura de querer entender *científicamente* el mundo, hicieron a la filosofía a un lado concentrándose solamente en aquellos planteos que cumplieran a rajatabla los procedimientos formales para alcanzar la verdad y así llegar al conocimiento.

La concepción heredada postula el reduccionismo, en el sentido de que las disciplinas sociales deben reducirse al método de la ciencias naturales, si aspiran al status de ciencias. Esta dureza de miras, pretende dejar fuera de la episteme a las revoluciones, la angustia o el enigma de la creatividad, ya que no pueden mensurarse con aparatos. (Díaz, 2002, p. 21)

Opuesto a esta valoración reduccionista que realizaban los positivistas y que Díaz (2002) describe de forma tan sintética, principalmente basándose en Lyotard (1986), se encuentra el pensamiento proveniente de la escuela francesa que, con conceptos como

los de Bachelard (2000), reparaban en el ser humano como un factor a considerar dentro del proceso científico como un obstáculo:

[...] más que insistir sobre la excelencia del conocimiento científico, es necesario considerar las circunstancias desde las que se produce tal conocimiento y los obstáculos que entorpecen su despliegue. Esta postura rechaza la idea de un sujeto de conocimiento neutro e incontaminado por los agentes sociales y sus relaciones. (Díaz, 2010, p. 43)

Además, dice Bachelard (2000), si todo conocimiento adquirido por un procedimiento científico en estos términos puede, tiempo después de su planteo, declinar y dar lugar a una nueva verdad –como ya se ha visto tantas veces en la historia del hombre–, para qué arraigarse a la idea de que las cosas adquieren un valor determinado y absoluto. Por el contrario, el hecho de pensar esta dificultad de acceder a la verdad última como un obstáculo y la concientización de esta problemática, permite al investigador desprenderse de la inercia, replantear determinados problemas y posiblemente acceder a nuevos conocimientos.

Lo más interesante de esta concepción es que el único responsable de romper esa inercia es el hombre, un hombre que Bachelard reconoce como no objetivo, o bien, centrado en otro tipo de objetividad: una que debe ser consensuada, vigilada y cuidada (Díaz, 2010).

Así, la objetividad no está definida con anterioridad sino que depende de cómo se pare el investigador respecto a su objeto de estudio (Bachelard, 2000), pudiendo estar obstaculizada en primer lugar por lo acotada que puede resultar la experiencia –teléfono para los empiristas–, por los prejuicios que forma el conocimiento general o el llamado *sentido común*, por los estereotipos presentes en las prácticas sociales, por las relaciones de poder e incluso por la veracidad pretendida de los datos cuantitativos. Una vez más, no olvidemos lo más importante de este modelo: la objetividad funciona como un acuerdo entre partes.

Resumiendo, cuando el pensamiento anglosajón planteaba un desarrollo lineal y comprobado desde la empiria, similar a un proceso acumulativo en el avance de lo conocido por sobre lo no conocido, podemos ver cómo la epistemología francesa en un punto dado se permitió dudar de que este método sea aplicable a todas las cuestiones por resolver, acercándose al paradigma de que lo nuevo puede presentar, en alguno de los aspectos mencionados, un quiebre respecto a lo anterior y manifestarse como una esfera independiente o bien, relacionada y nutrida –lo que Deleuze llamaría relaciones rizomáticas– pero no de forma acumulativa. En este sentido, es interesante lo que Esther Díaz nos comenta acerca del concepto de ruptura epistemológica concebida por Michel Foucault:

Entre una época histórica y otra existen fracturas epistémicas que posibilitan una nueva disposición en el campo del saber. Según esta concepción, no queda

espacio para asegurar que las teorías vigentes son mejores que las anteriores. Sencillamente son diferentes. (Díaz, 2010, p. 47)

Y respecto al acuerdo entre partes:

Con Foucault se iniciará de manera explícita el análisis de las relaciones de poder en los procesos de construcción de conocimiento y de aceptación de *verdades*, verdades que no siempre fueron tales y que por un golpe de timón histórico pueden llegar a serlo. (Díaz, 2010, p. 48)

Es entonces, a partir de estos esfuerzos que reverdecen las ciencias sociales posibilitando nuevos métodos de trabajo, que por más que ya podamos suponerlo, no encajan con lo que los positivistas esperarían. De hecho, es también Foucault quien en su curso acerca de la hermenéutica del sujeto (1994), poniendo al hombre –en lo que nos importa a nosotros: al investigador– en un lugar clave, explora las relaciones entre subjetividad y verdad. Dentro del desarrollo de esta noción, aparece el concepto de *inquietud de sí*, que determinaría el conjunto de condiciones que posibilitan la búsqueda, la práctica y la experiencia personal, por medio de las cuales el sujeto realiza en sí mismo una serie de transformaciones que le permiten el acceso a la verdad. Esta inquietud, se configura como una actitud del sujeto contextualizada en varios planos simultáneos: partiendo de una mirada al mundo en general, se puede realizar una interpolación respecto a lo que sucede en el sujeto mismo, e incluso a la relación con sus pares, convirtiéndose en una forma de reflexión que se transformaría en poco tiempo, en un concepto pilar en la historia de las prácticas de la subjetividad (Foucault, 1994).

También vale la pena retomar en este punto dos de las denominadas por Esther Díaz (2010) *herramientas de la hermenéutica* en las cuales se evidencia esta postura: por un lado, la *conciencia crítica*, que partiendo de la obra de Gadamer plantea que solo se puede garantizar el valor de una conclusión interpretativa asumiendo históricamente los eventos del pasado para ponerlos en relación al presente y, por qué no, proyectar al futuro. La verdad no es única sino el sentido deviniendo.

En segundo lugar, el hecho de considerar que el investigador no es un sujeto neutro respecto a su trabajo ni de cualquier interpretación que haga. Se advierte, en todo caso, que ante el riesgo de caer en sus propios prejuicios debe mantenerse alerta y esforzarse por ampliar su visión en lugar de retroalimentarla negativamente.

Gadamer refuerza la idea de la rigurosidad puesta en juego, y casi sentimos que se dirige a aquellos que se posicionan en la vereda opuesta, para quienes lo inconcebible de la hermenéutica radica en su imperfección, una imperfección medida con sus propias perspectivas y métodos:

Las denominadas *ciencias hermenéuticas* o *del espíritu* están sujetas a los mismos criterios de racionalidad crítica que caracterizan al método de todas las ciencias aunque sus intereses y procedimientos difieran sustancialmente de los

que animan a las ciencias naturales. [...] La pretensión universal de la hermenéutica consiste así en ordenar a ella todas las ciencias, en captar las opciones de éxito cognoscitivo de todos los métodos científicos que quieran dirigirse a objetos y en utilizarlos en todas sus posibilidades. [...] Esta [la hermenéutica] ha de llevar todo lo que las ciencias pueden conocer a la relación de consenso que nos envuelve a nosotros mismos. (Gadamer, 1998, p. 308)

A esto, debemos agregarle que desde la década del 50' el paradigma objetivista -determinista –aquel que trabaja con variables que controla y mide en su totalidad– que tanto y tan bien se impuso en la modernidad, comenzó a entrar en crisis frente a la proliferación de estudios en campos tales como el de la mecánica cuántica (Díaz, 2010) o la teoría de la relatividad, que pusieron sobre la mesa sistemas mucho más complejos que no podían medirse con las mismas herramientas ni con la misma seguridad que hasta entonces. La aleatoriedad, la complejidad y el caos devinieron en una indeterminación tal que permitió –en términos de Foucault– otro quiebre, en el cual también hubo divergencias: quienes no lo aceptaron y mantuvieron sus esfuerzos por seguir reduciendo estos sucesos a leyes universales –Lyotard (1986) plantea que aquellos que se sienten parte de ese sistema presentan una especie de autismo sociocultural–, y otros que en cambio apostaron por una nueva epistemología que admite cierto grado de subjetividad, aceptando las condiciones que establece la complejidad.

Este cambio de paradigma, que es comparable con la revolución copernicana, estuvo marcado por el surgimiento del razonamiento semiótico, postestructuralista y deconstruccionista en una amplia gama de las ciencias humanitarias y sociales, que incluyen: la elección de paradigmas científicos por parte de Thomas Kuhn sobre los esfuerzos para definir el método científico fijo, el reemplazo del realismo científico objetivo por el conocimiento socialmente motivado por Jerry Ravetz e incluso el anarquismo epistemológico propuesto por Paul Feyerabend en la filosofía de la ciencia. (Wilson y van Ruiten, 2013, p. 165)¹⁴

La vuelta de página en el libro de la ciencia, requirió una nueva toma de conciencia respecto a las humanidades y ciencias sociales, aportando una mirada crítica sobre lo que significaría en adelante la construcción y comprensión de la realidad basada en una nueva objetividad y con las puertas abiertas a la formulación de métodos propios para abordar problemas específicos. Se logró así el avance en nuevos tipos de experimentos que involucran multiplicidad de variables e incluso abordajes transdisciplinarios, aproximándose la ciencia a la resolución de problemas complejos desde diversas visiones posibles –esto significa que hay múltiples epistemologías trabajando en simultáneo– y contextualizando al objeto de estudio, en vez de aislarlo para controlar su comportamiento.

¹⁴ La traducción del inglés al castellano es propia.

De esta manera, toma sentido la cita que da comienzo a este capítulo, aquella que Leonardo Moledo enuncia en una entrevista para la revista UBA: Encrucijadas (Libertella, 2006) en la cual se pone de manifiesto una visión en la que la realidad debe abordarse desde lo axiológico y desde lo ontológico que las distintas ciencias tienen para ofrecernos.

[se trata] de hacer de la ciencia un arte y, al mismo tiempo, disolver los límites, olvidarlos. Hay en este juego de la multiplicidad una configuración bien propia del saber, un modo de erigir tanto un imaginario como un aparato de conocimiento personal que, en el caso del científico, parece estar conectado siempre y de distintos modos con el conocimiento de una época, con las formas de pensar contemporáneas. (Libertella, 2006, p. 1)

Esta perspectiva dialoga en concordancia con Díaz (2002):

[...] el epistemólogo no solo debe atender a la historia interna de la ciencia –o núcleo duro–, sino también establecer relaciones, correspondencias y desencuentros con la historia de la cultura en general [...] analizando no sólo la estructura y el triunfo de las teorías consideradas fértiles, sino también su relación con los dispositivos de poder; no solo la solidez de las leyes, sino también su relación de fuerzas; no solo la historia oficial de la ciencia, sino también su –a veces inconfesable– entramado. (Díaz, 2002, p. 11)

En relación a los llamados por Díaz (2002) dispositivos de poder, encontramos diversidad de movimientos relacionados a distintas minorías, como el feminismo, minorías étnicas, LGBTIQ¹⁵ y otros movimientos políticos que han luchado por la justicia social a lo largo de la historia, cuyos activistas, han militado desde la formulación de nuevas preguntas y problemas de investigación. El hecho de embarcarse en estos temas, supuso cambios estructurales a los sesgados contextos de descubrimiento y justificación heredados del positivismo, provocando una significativa renegociación epistemológica a través de la elaboración del paradigma cualitativo (Leavy, 2009), expandiéndolo hacia nuevas posibilidades para la posición del sujeto. Atentos a los aspectos del dominio simbólico y las experiencias personales, estos cambios influyeron directamente en una relativa renovación metodológica, nutriendo y dando alto valor a prácticas como la etnografía, la escritura biográfica o el análisis del discurso.

Haber realizado el recorrido histórico hasta este punto y entender cuáles fueron las luchas y los argumentos de cada postura es indispensable para avanzar sobre las

¹⁵ LGBTIQ es un movimiento social y político que lucha por el reconocimiento de derechos para todas las personas que tienen una orientación sexual distinta a la heterosexual. La sigla que le da nombre responde a las iniciales de lesbianas, gays, bisexuales, transexuales, intersexuales y queers.

posibilidades que el arte va a traer a escena, como la extensión más compleja, caótica e impredecible de las humanidades. La intromisión del arte en el escenario de la investigación no fue fruto de la casualidad: fue el natural desenlace de este cambio de paradigma de las ciencias humanas y sociales durante la segunda mitad del siglo XX (Wilson y van Ruiten, 2013).

Tal como identifica Sophie Stévance (2012) y en relación a lo desarrollado anteriormente, los resultados que se esperan de un proyecto de investigación - creación son de dos tipos: una realización artística y una reflexión teórica rigurosa. Por lo tanto –y aquí está a mi entender el núcleo de la problemática de la definición de esta práctica– trabajar de esta manera involucra al investigador - creador en la utilización de dos epistemologías distintas funcionando en simultáneo, que según las características del proyecto, podríamos decir que funcionan en paralelo, con escasos o múltiples cruces, o bien superpuestas, fusionando toda la complejidad que puede involucrar el proceso de creación artística con las posibilidades de la ciencia en el contexto en que se desarrollen. En este sentido, no tenemos, al día de hoy la posibilidad de englobar la multiplicidad de enfoques en una sola palabra o en una sola acción. Seguimos definiendo estas dos dimensiones con la terminología *investigación - creación* asumiendo que ambas se cruzan y se benefician mutuamente en un proceso en el que el investigador - creador busca nutrirse novedosamente de las herramientas de los dos ámbitos para no solo generar una pieza artística sino también reflexionar acerca de su producción y socializar el resultado total.

Es un modo de acción creativa e indagadora que construye discurso y reflexión consciente y crítica mientras crea, abordando tanto los problemas artísticos, estéticos y técnicos, como los sociales, políticos o filosóficos, a los cuales la obra también hace referencia, se fundamenta en ellos o los afecta. (San Cristóbal y López Cano, 2014, p. 57)

Marcel Jean (2009), se pregunta explícitamente cómo fue que llegamos a juntar estas dos palabras: investigación y creación. Su hipótesis es que este hecho se relaciona con el desplazamiento de la enseñanza del arte en las universidades. ¿No podría haberse pensado desde un principio que la creación era equivalente a la investigación y hacer hincapié en los resultados que se obtienen por medio de una y de la otra? Menciona Stévance (2012), que esta convivencia entre las dos epistemologías, cada una con sus propios métodos –a veces diametralmente opuestos– para llegar a los resultados buscados puede ser conflictivo, e incluso desvalorizado por los entusiastas del determinismo, pero es al fin y al cabo lo que hace que la investigación - creación se vea prometedora respecto al avance del conocimiento en el campo del arte, posicionándose como un desafío metodológico y epistemológico (Chapman y Sawchuk, 2012) que busca entender cómo estas prácticas –la científica y la artística– se ven implicadas una con la otra, que aunque se desarrollen en diferentes espacios epistémicos se llevan a cabo en conjunto.

3. Cuando las artes llegan a la academia

[...] la Universidad contemporánea no debe abandonar ninguna de las funciones que le dieron origen y que la promovieron al puesto destacado que tuvo en la dinámica de las culturas modernas. No debe ceder a las presiones desmesuradas de la sociedad civil globalizada que la incita a adoptar como único criterio la innovación tecnológica como valor supremo de cientificidad.

Juan Samaja //

¿Qué Tipo de Investigaciones debe Promover la Universidad?

En la segunda mitad del siglo pasado, y como un producto de la posguerra, tal como repasan Stévanec y Lacasse (2013), muchos países pusieron manos a la obra para incorporar al arte a las instituciones universitarias, y así revalorizarlo dentro de una suerte de contexto de democratización cultural. En un escenario internacional donde los países comenzaban a preferir visibilizarse mediante sus instituciones, el sistema universitario fue el preferido: ¿qué mejor que una buena orquesta universitaria para enaltecer la imagen de un país *a través de su cultura*? Si bien en sus comienzos los primeros pasos fueron la promoción de formación de orquestas y grupos de cámara, a la par, el asentamiento del constructivismo fue abriendo puertas que permitieron entender a las instituciones universitarias no solamente como un lugar de construcción de conocimiento, sino también de ideas, imágenes y pensamientos (Gosselin, 2009), y las perspectivas y posibilidades se fueron ampliando para todas las áreas del conocimiento.

Samaja (2006b) atiende a la incorporación de disciplinas o líneas de investigación en general a la academia sugiriendo que esto debería ser el resultado de un cuidadoso equilibrio entre la demanda del contexto social y las tradiciones que cada institución enarbola. Así podemos entender que el hecho de integrar el arte a la academia no es ni más ni menos que una respuesta a este juego de oferta y demanda y que las instituciones, tal como las conocemos, tienen una historia determinada que ha sabido eliminar o actualizar aquellas disciplinas que así lo requirieron para también dar lugar a nuevos espacios y que florezcan conocimientos de otros tipos. Los cambios pueden ser parciales: las carreras cambian sus planes de estudios dando lugar a nuevas asignaturas y manteniendo otras. Estos cambios, sin embargo, por parciales que fueran, implican una actualización del perfil del graduado que se está buscando en determinadas áreas atendiendo una vez más, a un juego de oferta y demanda que es combinado o filtrado por la posición política que sostenga la institución que aloja a la carrera que está siendo modificada.

Haciendo a un lado las prácticas ligadas a la musicología y al análisis histórico de la música, que como vimos al abordar los tres modelos de Frayling (1993), son de fácil adaptación por pertenecer a las ciencias sociales de una forma más tradicional,

entendemos que el problema está en la integración de la práctica artística en sí misma. ¿Cómo podemos hacerlo? ¿Debemos adaptar aquellos procesos que usualmente utilizamos en investigación científica –método, objeto de estudio, conocimiento, evidencia, reproductibilidad, originalidad– a la práctica artística? (Wilson y van Ruiten, 2013) ¿Es válido o siquiera útil acaso? ¿Y la evaluación? La academia dispone de todo un sistema de validación basado en revisión por pares, evaluaciones con indicadores claros, publicaciones, congresos y simposios que no se adaptan tan fácil a la investigación artística, ni tampoco estamos seguros que debieran hacerlo.

Compartiendo esta visión, la preocupación de Stévanee y Lacasse (2013) respecto a la integración de las artes, radica en poder definir de forma explícita las funciones de la investigación - creación, en parte para que sean valoradas de una vez por todas por las disciplinas preexistentes con las que desde luego, comparten espacios académicos. En esta dirección, establecen cuatro constantes que diferencian notablemente a la práctica de la investigación - creación con la investigación en sentido tradicional:

- 1) la creación musical no es una investigación científica,
- 2) un concierto de música no es una publicación científica,
- 3) la investigación - creación no es una contemplación del yo creador,
- 4) la investigación - creación es el proyecto, no el individuo.

(Stévanee y Lacasse, 2013, p. 17)¹⁶

Voy a tomar estos cuatro puntos de disparadores para llegar a nuevas reflexiones. Los primeros dos podríamos englobarlos, ya que plantean cuestiones similares: la creación musical no es investigación científica y exponerla no es lo mismo que publicar un artículo o paper. Aunque esta afirmación parezca una obviedad, lleva muchísimos años de discusión: Milton Babbitt, un reconocido compositor estadounidense, publicó en el año 1958 en la revista norteamericana *High Fidelity*, una nota que plantea el hecho de diferenciar la actividad artística de la científica, pero preguntándose, a su vez, si esa diferenciación tiene una magnitud tal como para que la universidad le de la espalda y le niegue su apoyo a los artistas que se encuentran haciendo investigación - creación. Esta concepción, sería retomada posteriormente por San Cristobal y López Cano (2014), quienes utilizan el término homologación. Una vez más, realizar una creación artística no es lo mismo que investigar. Como hemos visto, parten de distintas realidades epistémicas y no se pueden confundir, pero la universidad puede considerar estas producciones y tomarlas con el mismo valor, ya que presentan indicadores de producción que les son propios y comparten el rigor con el cual están construidas. Dicho de otro modo, desde este punto de vista no se pueden comparar las producciones artísticas con aquellas científicas en el sentido tradicional, pero si ambos productos son resultados de investigaciones radicadas en la universidad, la misma debe asegurar las posibilidades de desarrollo y financiamiento para ambas actividades, difundiendo sus resultados y valorándolas por igual.

¹⁶ La traducción del francés al castellano es propia.

Pablo Di Liscia, nos lo explica en otras palabras:

[...] yo no pretendo comparar lo que hago cuando compongo una obra con lo que vos hacés cuando investigás algo, pero sí pretendo que si los dos estamos acá en esta universidad, la misma nos brinde posibilidades para el financiamiento para una cosa y la otra y valore mi actividad tanto como valora la tuya. Eso es la homologación. (Di Liscia, II)

El tercer punto de la enumeración tiene que ver con los alcances que tenga el proyecto de investigación - creación, es decir, a quién le servirán los resultados del mismo.

Ricardo Dal Farra nota, sin embargo, que esta cuestión no es inherente a la práctica artística solamente, siendo que los recursos que la universidad brinda para cualquier proyecto de cualquier rama del saber, deben llegar a la sociedad a la que la institución pertenece por natural derrame:

Hay que conseguir que se hagan las cosas por interés pero que sean relevantes para la sociedad. Si no hay nada más allá o es extremadamente difícil que eso le sirva de algo a alguien, ¿cuántos recursos se ponen en juego para que esa persona cumpla con su deseo de autosatisfacción? (Dal Farra, IV)

No podemos olvidar que la producción de los investigadores - creadores que trabajan en la universidad, por el hecho de estar enmarcada en ese ámbito tiene como objetivo primordial la generación de conocimiento y su posibilidad de transferencia, es decir, el poder transmitir ese conocimiento desde el artista creador hacia el estudiante artista en formación y hacia la comunidad. Al respecto Julián Jaramillo agrega:

[...] hay una figura que es muy importante que es la figura del investigador - creador, que es una persona que hace arte desde la universidad. Ese personaje es alguien a quien precisamente, según mi criterio, se debe proteger porque lleva el arte a un lugar diferente, precisamente por estar auspiciado por la universidad. (Jaramillo, V)

En relación a este punto entran en juego también otras cuestiones problemáticas tangenciales como por ejemplo si un artista, en rol de formador, debe enseñar su propia técnica y lenguaje a sus estudiantes o debe enseñar a partir de reglas generales, impulsando a que cada quién realice su propio recorrido; o si el artista debe enseñar su propia obra o trabajar con obras consideradas clásicas o al menos ajenas. Stévan y Lacasse (2013) plantean un potencial riesgo en el avance hacia la estandarización de la creación ya que el conocimiento que de ella surge se obtiene desde una práctica que se pretende creativa e incluso, tal vez, la investigación - creación esté más allá de los modelos tradicionales de universidad tal y como los conocemos, ya que no son representativos de la diversidad y libertad que plantearon desde un principio.

Volviendo al tema, sea cual sea la postura que se tome al respecto, la labor principal del artista dentro de la universidad, con los modelos que disponemos en la actualidad, sigue siendo la de generar conocimiento susceptible de ser transferido, puesto que las obras no tienen la capacidad de transferir por sí solas. En aquellos casos en los cuales los resultados del proceso de investigación - creación solo involucran a la propia obra del artista y carecen de importancia en un contexto más amplio, podríamos discutir si estamos frente a un proyecto de investigación - creación en el verdadero sentido de la palabra (Borgdorff, 2005), ya que los únicos desarrollos que se vuelven valiosos y se transforman en aportes duraderos para la comunidad son aquellos que hacen foco en la historia y las necesidades de la propia comunidad, forjados en los ideales del proyecto institucional —e incluso nacional— en el cual se desarrollan (Samaja, 2006b).

Solo resta reflexionar sobre el último punto de nuestra lista: la investigación - creación es el proyecto, no el individuo. El hecho de que los proyectos aborden la propia práctica del investigador - creador y posibiliten una reflexión posterior genera, en muchas ocasiones, relaciones difusas donde el investigador también se vuelve parte del objeto investigado. Por otro lado, como menciona Monik Bruneau (en Gosselin y Le Coguiec, 2009), a diferencia de la investigación tradicional donde un problema se plantea desde el comienzo, en la práctica artística a veces esto no se puede establecer con anterioridad, ya que lo que se busca entender es el proceso en sí mismo, ese devenir en tiempo real que se hace presente solo con la práctica y que modela al objeto de estudio. También San Cristóbal y López Cano hablan de la relación del investigador con su propia práctica cuando mencionan que quien incursiona en la investigación - creación debe estar dispuesto a realizar una reflexión continua sobre su propia práctica artística, problematizando aspectos de su actividad artística personal y de su entorno para ofrecer diagnósticos, análisis, reflexiones y soluciones. Todo esto deviene en la construcción de un discurso propio sobre su propuesta artística que pueda poner en primer plano una argumentación eficaz sobre su aporte personal a la música de nuestros días (San Cristóbal y López Cano, 2014).

También debemos entender, como plantea Borgdorff (en Reason y Bradbury, 1994), que hay una distinción entre la investigación realizada por los investigadores - creadores que trabajan en la universidad —realizada por profesionales, podríamos decir—, de aquellos procesos que el autor denomina *formación en investigación*¹⁷ y que asocia a los proyectos de trabajo final para los niveles de licenciatura, maestría y doctorado, entendiendo que un proyecto de licenciatura solo formaliza habilidades de investigación básica como búsqueda de información, argumentación, formas de comunicación; las maestrías y los programas de doctorado están más cerca de la realización de proyectos cercanos a la investigación - creación aunque a veces, pese a que las intenciones están, no logran enmarcarse del todo.

Silvio Ferraz (XIII) menciona esta problemática percibiendo que el cambio de paradigma va a avanzar ayudado por el relativo cambio generacional de quienes establecen las guías e imparten clases en el sistema académico:

¹⁷ Henk Borgdorff utiliza el término *research training* para referirse a esta práctica.

Yo creo que va a suceder, y va a coincidir con la renovación del cuerpo docente. Los viejos violinistas, cellistas, trombonistas, y lo que sea... eran técnicos dentro de la universidad. Aquí el departamento de música está lleno de técnicos. Ya es muy diferente el enfoque que tienen actualmente otras universidades [...] en las que quien trabaja, ya es doctor. Es flautista, violinista, pero es doctor. Transitó ese camino. [...] En cuanto entre gente más joven, con otra cabeza para la investigación, la historia va a ser otra. (Ferraz, XIII)

Es entendible que esto suceda, ya que lo cierto es que estamos aún en las primeras fases de esta integración: no existe aún una teoría fuerte que respalde de forma inequívoca qué lugar ocupa el arte en la academia –y es esa una de las razones de existencia de este trabajo en particular– sino aportes aislados que, aunque cada vez los encontramos más articulados, aún carecen de cierta continuidad. Sin embargo, entre estas convergencias, es llamativa la prioridad que se le da al plan de proyecto y sobre todo a la elección del método –como vimos en en las definiciones de los organismos reguladores de distintos países– como herramientas para diferenciar la difusa línea que a veces podemos tener entre el objeto de estudio y el investigador - creador, y dejarla absolutamente especificada y desambiguada.

3.1. Producto

Definimos a la investigación - creación como una investigación establecida a partir de un proceso de creación que vela en su camino por una producción artística acompañada de un discurso de naturaleza teórica (Stévance y Lacasse, 2013). Esta producción artística es de gran importancia –medular, dirían San Cristóbal y López Cano (2014)– para comprender el conocimiento generado por la investigación (Brown y Sorensen, en Smith and Dean, 2009) ya que si los procesos fueron bien llevados a cabo, se convierte en evidencia del conocimiento que se propone como novedoso, ayudando a que las ideas sean explícitas. Ahora bien, ¿qué tipos de creaciones pueden surgir de ese proceso en un trabajo que aborde el campo musical? ¿cómo se la presenta un proyecto finalizado dentro del sistema académico? ¿Qué relaciones puede guardar el escrito con la producción artística? ¿Cómo se adapta al circuito de publicaciones el avance de un proyecto de naturaleza eminentemente práctica?

La producción artística puede tomar variadas formas según los intereses y campos de trabajo de cada investigador - creador: composiciones musicales instrumentales, mixtas o bien composiciones fijadas en soportes digitales, instalaciones, audiovisuales, performances, conciertos con y sin debate posterior, talleres o exhibiciones. A su vez, tenemos también la posibilidad de registrar audiovisualmente el proceso creativo y crear un documental acerca del detrás de escena. No hay mucha vuelta con esto: las posibilidades son todas, siempre que el producto esté respaldando el proyecto de

investigación - creación. Dependerá al fin, de la creatividad que ponga en juego el autor para obtener por resultado las producciones más divergentes.

En virtud de este infinito rango de posibilidades, es esencial que la pregunta de investigación que guía el inicio del proyecto de investigación - creación, se formule de forma sencilla (Riley y Lynette 2009), de modo que no haya ambigüedad acerca de cómo la producción artística se relaciona con el proyecto en cuestión. Si bien las autoras entienden que la propuesta es acompañada por un texto que guía y explica el proceso, no debería depender exclusivamente de él, pudiendo entender la comunidad artística su valor intrínseco. El trabajo de San Cristóbal y López Cano (2014) también hace referencia a los distintos tipos de nexo que pueden generarse entre la producción artística y el texto que la acompaña, apoyando, en parte lo planteado por Riley y Lynette (2009), pero ampliando la perspectiva, dividiéndolos en tres niveles:

Primer nivel Soporte o apoyo	Escrito académico
	Escrito reflexivo
	Escrito artístico
Segundo nivel Complementariedad	Memoria
	Memoria crítica
Tercer nivel Interdependencia	Poética intentio auctoris
	Poética analítica
	Escrito de investigación

Tabla 1. Niveles de relación entre la producción artística y su texto acompañante.
(San Cristóbal y López Cano, 2014, p. 187).

El primer nivel, denominado de *soporte o apoyo* considera tres opciones de escritos que no dialogan con la producción artística. Entre las opciones que disponemos dentro de este nivel encontramos al *escrito académico* que se parece a cualquier abordaje monográfico o si se quiere, lo más parecido al marco teórico de una investigación tradicional; el *escrito reflexivo* contesta la o las preguntas de investigación planteadas pero de forma independiente a la pieza artística, siendo una reflexión teórica en forma de texto en la que la práctica sigue sin ser el objeto de estudio; por último, el *escrito artístico*, que busca convertirse también en una pieza artística, partiendo de las mismas preguntas de investigación pero con una poética propia. Si bien es común ver este tipo de textos en disciplinas como letras o artes plásticas, difícilmente se adapta a modelos de investigación en música.

El segundo nivel plantea una relación más cercana entre texto y producción artística, ya que busca explicar y ofrecer argumentos sólidos sobre la pieza, a la vez que la misma

debe dar cuenta de que estos argumentos presentados tienen coherencia y valor para el proyecto. Tenemos dos en lugar de tres opciones en este nivel: la *memoria*, que es un informe realizado al finalizar el proceso creativo a partir de una serie de notas que el investigador - creador lleva en un cuaderno de campo o bitácora; y la *memoria crítica*, que en esencia es un informe idéntico al caso anterior, solo que a partir de los resultados obtenidos se avanza hacia la construcción de nueva teoría o bien nuevas preguntas, guiando la continuación del trabajo en lo sucesivo.

En el *nivel de interdependencia*, por definición, la pieza y el escrito no podrían existir sino por la existencia del otro. El texto basado en la *poética intentio auctoris* expresa lo que el autor quiso explorar y los propósitos de su creación, siendo un escrito que se debería redactar a la vez que se avanza en el proceso creativo para no perderle la huella a cada paso; el escrito basado en la *poética analítica*, al contrario de redactarse en simultáneo a la pieza, se realiza en una etapa posterior ya que tiene como objetivo analizar la producción artística desde los resultados que ha obtenido o desde el punto de vista de la recepción por parte del público; para culminar, el *escrito de investigación* es el tipo de texto más complejo ya que permite realizar una combinatoria de todas las opciones anteriores, proponiendo por un lado el plan previo, pero también las impresiones que fueron resultando de la construcción de la pieza, y una crítica posterior respecto a la conformidad del producto obtenido y si se las hubiera identificado, planteando las posibilidades de haber tomado otros caminos que lleven a mejores desenlaces.

De acuerdo con esto, resulta interesante la analogía que establece Sylvie Fortin (en Gosselin y Le Coguiec, 2009) entre la manipulación creativa que requieren tanto los materiales que abonan a la producción artística como los materiales de producción textual, que el investigador - creador debe, lejos de oponerlos, lograr algún tipo de convergencia y complementariedad.

Está claro que por más intenciones que haya de incurrir en una pieza y su apoyo en formato texto en cualquiera de estas modalidades, los investigadores - creadores se topan con problemas como en cualquier otra disciplina. Eleazar Garzón (XII) nos comenta desde el rol de evaluador:

A veces, son muy buenas las conceptualizaciones teóricas y los trabajos no suenan como deberían. O a veces suenan intuitivamente –y muy bien de hecho en algunos casos–, pero respaldados por una teoría muy endeble. (Garzón, XII)

Sea como sea, tenemos la producción artística y el texto, en todas sus variantes, listos para ser presentados. En cuanto a la circulación de resultados en revistas y compilaciones, para la investigación tradicional está absolutamente aceitado el mecanismo de presentación y publicación: se agrupan por invitación o convocatoria abierta, distintos textos sobre trabajos en curso o recientemente terminados detrás de alguna temática común propuesta por el editor, gracias a lo que se obtiene un conjunto homogéneo de aportes respecto a un objeto de estudio y una postura epistemológica

dada. Pero los textos que acompañan trabajos de naturaleza práctica no tienen, en líneas generales, la misma suerte. Wilson y van Ruiten (2013) identifican cierta actitud conservadora para agrupar diversos proyectos bajo temas, problemáticas, posturas epistemológicas u objetos de estudio, entendiendo que es consecuencia del pedido de especificidad que se le hace desde la formalización de los proyectos a la investigación - creación dentro de la academia.

Algo similar sucede con los espacios de exhibición y muestra, que suelen ser esfuerzos esporádicos, individuales o colectivos, pero ad hoc, para presentar resultados y sin ninguna proyección en el tiempo. Conforme las imposiciones formales vayan cediendo –y es algo que está ocurriendo a medida que la investigación - creación es aceptada como método válido–, es esperable que se abandone progresivamente la conformación de espacios y foros ad hoc para conseguir exhibir resultados en favor de presentaciones en las que puedan convivir proyectos relacionados y con naturalezas similares. Los espacios seguirán mutando y aparecerán otros nuevos, que contemplen la posibilidad de mostrar proyectos que incluyan obra y exhibiciones. A pesar de esta perspectiva positiva, Wilson y van Ruiten (2013) identifican que hay cierta problemática imbuída en los motivos que mueven a publicar y exhibir avances de proyectos de investigación - creación: se supone que dentro del mundo académico tradicional uno publica para poner a disposición de la comunidad los avances a los que se ha llegado. Sin embargo, los autores afirman que las publicaciones basadas en procesos artísticos tienen detrás un trasfondo relacionado a la promoción de la obra producida que correría el eje respecto a la promoción del conocimiento.

A pesar de esto, así los investigadores - creadores pequen por promocionar sus obras –y personalmente no creo realmente que esto sea una característica solamente de los proyectos que involucren práctica artística ya que en otras disciplinas sucede algo similar con inventos y proyección de patentes en contratos–, es innegable que al trascender la producción el formato tipo texto y pasando a tomar forma sonora, audiovisual o corpórea, las posibilidades de difusión y socialización con un público no científico se multiplican exponencialmente, ofreciendo, como dice Linda Candy (2006) una experiencia más rica:

El artefacto¹⁸ es integral para comunicar las ideas de la investigación en toda su riqueza y para hacer que la teoría esté disponible para un público más amplio que de otra manera no podría comprometerse con el conocimiento en abstracto. (Brown y Sorensen, en Smith and Dean, 2009, p. 163)¹⁹

¹⁸ Diversos autores angloparlantes (Candy, 2006; Brown y Sorensen, en Smith and Dean, 2009; entre otros) denominan artefacto –*artefact*– a la producción artística resultante del proceso de investigación - creación, en cualquiera de las formas que pueda tomar.

¹⁹ La traducción del inglés al castellano es propia.

Podríamos preguntarnos: ¿A cuántas personas no especializadas, cuando se cruzan sin quererlo con un artículo científico lo leen de principio a fin? ¿Cuántas personas contemplarían o escucharían una producción artística encontrándosela en las mismas condiciones? Sin pretender una respuesta exacta, y sabiendo que muchas personas no preferirán ninguna de las dos opciones, podemos pensar que los resultados pueden preverse, inclinando la balanza hacia la producción artística: con el pesar de gran parte del núcleo duro de la comunidad científica, la mayor parte de su producción maneja un lenguaje específico que cierra el juego hacia los especialistas de cada tema. Una pieza artística se exhibe y sin siquiera mediar con palabras textuales ya está en el público no especializado, evocando sensaciones y emociones. Encontramos las conceptualizaciones de Eleazar Garzón (XII) y de Patricia Leavy (2009) sorprendentemente cercanas:

Si me conmueve quiere decir que es importante, no quiero que le apunte a mi intelecto, porque para eso hay otros medios. Que no quiere decir que en una segunda o tercera lectura uno pueda llegar a otras dimensiones y entender, darse cuenta del trasfondo. Pero es un contacto sensible el que uno hace con la obra y eso me parece lo importante. (Garzón, XII)

Al conectar a las personas a niveles emocionales y viscerales, las formas artísticas de representación facilitan la empatía, que es una condición previa necesaria para desafiar estereotipos dañinos –pertinentes en la investigación de identidad– y construir comunidad a través de las diferencias. (Leavy, 2009, p. 14)

Además, se incrementan también los canales por fuera de los foros académicos por los que los resultados pueden difundirse: un artículo puede ser presentado en un congreso o conferencia, puede estar publicado online o impreso. Pero una pieza artística, tal como notan Andrew Brown y Andrew Sorensen (en Smith and Dean, 2009), puede estar registrada y convertirse en formato sonoro o audiovisual y replicarse incluso en todas las redes sociales de las que disponemos gratuitamente –YouTube, Instagram, Vimeo, Soundcloud, Facebook, Twitter y las que vengan en el futuro– de forma atractiva y siendo para muchas personas el punto de contacto inicial con una investigación, ya que tal como nota Leavy (2009), internet es particularmente importante para la difusión de proyectos con base en investigación artística.

3.2. Transdisciplina

Si bien este trabajo se centra en la problemática puntual de los proyectos de investigación - creación en música, en relación a los tipos de productos que hemos visto que pueden resultar no podemos dejar de lado que los desarrollos que están teniendo lugar hoy en día, suelen oficializar como plataformas de convergencia entre distintas disciplinas. Ya lo reconocen San Cristobal y López Cano (2014):

[...] los interesados en la investigación artística, con un perfil sumamente heterogéneo, se organizan en torno a comunidades de investigadores y no a disciplinas con definiciones, objetivos y metodologías claras. Este fenómeno ocurre también en campos académicos como los performance studies, los sound studies, los big data studies o las humanidades digitales, que se caracterizan por la generación de ámbitos de estudio post disciplinares muy productivos y con una presencia importante en los entornos académicos, a través de publicaciones, congresos, reuniones académicas de diverso tipo, etc. (San Cristobal y López Cano, 2014, p. 36)

Y también lo menciona Elsa Justel (III)

En este momento el trabajo pluridisciplinario en la investigación se está haciendo mucho y yo creo que es fundamental, porque la composición sigue siendo una especie de magia y los psicólogos, los neurólogos, los filósofos... todo el mundo está interesado en saber cómo diablos piensa un compositor. (Justel, III)

Quedémonos con este concepto llamado post disciplina. ¿Por qué es necesario trascender las disciplinas? como respuesta a esta pregunta, encontramos el pensamiento Gerhard Nierhaus (2009), quien plantea que la actitud intelectual de una era se ve claramente manifiesta en las diferentes nuevas disciplinas que resultan de las interdependencias derivadas de las disciplinas más generales, en las que podemos encontrar a la biología, la física, la matemática o al arte, por ejemplo. Esto significa que los intereses del hombre se podrían entender y analizar, en cada época, a partir de las nuevas disciplinas surgidas en ese período como un resultado de la exploración, curiosidad o interés por innovar en determinados campos de acción.

Estas relaciones entre las disciplinas, también fueron estudiadas por Basarab Nicolescu (1996), quien trata el fenómeno en términos de interdisciplina, multidisciplina y transdisciplina. Nicolescu entiende a la interdisciplina como una forma de relación en la que algunos mecanismos prácticos y lógicos exitosos de una disciplina se aplican en otra, generando alguna contribución e incluso a veces una disciplina nueva –por ejemplo, los aportes de la matemática en la física que permitieran la posterior aparición de la astrofísica–; siguiendo el razonamiento, la multidisciplina existe cuando un objeto de estudio es abordado desde varias disciplinas a la vez –una pintura analizada desde su movimiento pictórico histórico, pero a la vez desde la química focalizando en los

pigmentos y desde la geometría por sus formas²⁰—; por último, la transdisciplina es el resultado de la lógica evolución de las formas anteriores que nos toca experimentar en la actualidad, manifestándose como aquel pensamiento complejo que relaciona a las disciplinas haciéndolas dialogar, focalizando en aquello que las reúne, con la idea de trascenderlas aportando distintas visiones —una por cada disciplina involucrada— del objeto de estudio.

Complementando esta conceptualización, a Olga Pombo (2013), le gusta pensar esta relación de disciplinas en términos de un acercamiento gradual que comienza con la *coordinación*, pasa a la *combinación* y luego a la *fusión*. La interdisciplina entonces, para Pombo, exige un acuerdo de puntos de vista que acerca a las partes. Al final de nuestra escala gradual, con las disciplinas manteniendo un lazo más estrecho, encontramos a la transdisciplina respondiendo a una fusión unificadora, que haciendo desaparecer los límites visibles de la convergencia, nos permite pensar en una perspectiva holística dando lugar a algo nuevo, resolución que la autora entiende que según los intereses, el contexto y el campo específico de aplicación, puede ser deseable o no.

Convergencia, integración, articulación, combinación, unificación, fusión. La lista de términos que refieren al hecho de la interacción entre dos o más disciplinas distintas es larga, e incluso estoy seguro que podríamos enriquecerla aún más con otros sinónimos y conceptos afines. Sin embargo, por más que agreguemos opciones, en la práctica académica es difícil de definir un camino a la hora de poner manos a la obra. Esto se debe a que estamos inmersos en un paradigma científico basado en lo que varios autores coinciden en denominar Modo 1 (Gibbons y colaboradores, 1994; Casas, 2003; Nowtony, 2006), con bases en una producción de conocimiento disciplinar que desde hace años alienta la especialización y división del saber específico por ramas. Dicho sistema alcanzó en la segunda mitad del siglo pasado dimensiones alarmantes, administrado por un conjunto de instituciones escindidas, fragmentadas, absolutamente enclaustradas cada cual en su especialidad (Pombo, 2013). Esto es un hecho. Otto Castro (IX), plantea que en su tránsito por el sistema académico ha formado parte de investigaciones que explotaban el cruce de disciplinas y que no le ha sido fácil:

[...] la experiencia que tengo en proyectos transdisciplinarios es que han sido caóticos porque nuestra propia formación no viene de ahí. (Castro, IX)

Agrega Rosalba Casas (2003), que los posgrados disciplinarios tradicionales —como el que trae a colación Otto Castro— además de tener que atender a los problemas inherentes de su disciplina, progresivamente también deben encontrar un espacio de coexistencia con los abordajes transdisciplinares que permita por un lado formar investigadores de alto nivel en temas específicos pero que, al mismo tiempo, los prepare

²⁰ Los ejemplos que ilustran los conceptos de interdisciplina y multidisciplina son originales del autor.

desde un paradigma o visión que facilite el cruce entre disciplinas. Ricardo Dal Farra (IV) reconoce la problemática con cierto grado de optimismo:

Por supuesto cierta formalidad en las estructuras hay que tener porque si no, no hay parámetros. En estos últimos años, nos han obligado a ir compartimentando ciertas estructuras porque es la forma en la que podemos encontrar una modalidad para evaluar las cosas. Si no podemos evaluar, ¿cómo vamos a certificar determinadas cuestiones? sin embargo esto también nos limita. Entonces estamos tratando de romper ciertos paradigmas que la educación académica superior había logrado. Antes se compartimentó y ahora se está tratando de cruzar y romper esas barreras. Igual no es lo mismo romper las barreras que tener que crearlas... primero hubo que crearlas y ahora que ya existen, muchas van a seguir existiendo pero otras son obsoletas. (Dal Farra, IV)

Estas barreras que Dal Farra reconoce como obsoletas, responden a un modelo que ha funcionado muy bien, obteniendo excelentes resultados por años, pero en el que hoy las prácticas científicas se encuentran incapaces para resolver todas sus cuestiones. Pombo (2013) ejemplifica al respecto entendiendo que dentro de este paradigma, los objetos que van a ser estudiados deben dividirse y abordarse de manera específica para finalmente, en el cruzamiento de conclusiones reconstruir el todo:

El átomo, como la propia palabra griega lo dice, es sin partes, sin tomos, es un *a-tomos*, una cosa que ya no es divisible. O sea, con él llegamos al fin, al punto límite. A partir de entonces, podemos recomponer, porque encontramos el punto último del análisis. Sólo que la ciencia posterior verificó que así no era. Aquello que se pensaba simple, sin partes, *atómico*, vino a revelarse como un universo abismal de multiplicidades, de complejidades ilimitadas. Cuanto más fino es el análisis, mayor es la complejidad. (Pombo, 2013, p. 28)

Esta complejidad, sin dudas merece un abordaje desde múltiples perspectivas ya que, así como sucedió con el átomo, en determinado punto, las disciplinas no disponen de las categorías necesarias para encarar el estudio de los objetos que las convocan.

Hasta aquí parece todo funcionar bien ¿existe una contracara en estos acercamientos de saberes provenientes de distintos campos? a la vez que se multiplican los trabajos de cruce, Daniel Quaranta (2017) advierte que existe cierta endogamia de parte de algunas instituciones que realizan sus prácticas demasiado centradas en los objetos que cada una produce, sin establecer diálogos directos con campos que, muchas veces están directamente implicados en el quehacer artístico en cuestión. Entonces se plantea dos interrogantes: ¿De qué manera promover un proceso de investigación en donde las diferentes disciplinas hagan sus aportes y así posibilitar una estrategia de investigación? Por otro lado, ¿hay contextos en los que este diálogo integrador es pertinente y otros contextos en los que no? (Quaranta, 2017). Por lo visto, ante la

incipiente necesidad de resolver un problema y el hecho de que los caminos a tomar para llegar a la solución estén más allá del alcance de las disciplinas existentes, la única forma de extender los límites es a partir de la interacción entre los saberes que ya se dominan: las realidades complejas deben abordarse desde enfoques complejos que las contemplen desde más de una perspectiva. Esta práctica, sin embargo, no deja de ser una negociación entre saberes provenientes de diferentes disciplinas, que cuando llega a buen puerto –con el ejemplo del átomo presente, una vez más–, incluso puede generar nuevos objetos de estudio.

Respecto a la segunda pregunta que plantea Quaranta (2017), lo cierto es que sabemos de la existencia de ciertos paradigmas innegociables, que ya sea por cuestiones políticas, ideológicas o presupuestarias, no comulgan con la socialización y el intercambio de conocimiento. ¿Por qué? ¿Quién impone la agenda? La respuesta está en cómo se estructura el sistema académico que legitima estas prácticas y las organizaciones que establecen los índices de medición de impacto para los resultados de las investigaciones. Solo por traer un ejemplo, el Manual de Frascati²¹ (OCDE, 2015), propone una división clásica a esta altura del partido, y que también esta enmarcada dentro del paradigma del Modo 1 de producción de conocimiento, que diferencia investigación básica, investigación aplicada y desarrollo experimental como las posibilidades para cualquier proyecto de investigación. Luego de haber transitado los desarrollos de Nicolescu (1996), Pombo (2013) y Quaranta (2017), resulta difícil pensar y enmarcar a cualquier desarrollo transdisciplinar dentro de lo propuesto por esta división, y ni hablar de la investigación - creación en sí misma, que funciona casi por definición cruzando las fronteras de las disciplinas (Chapman y Sawchuk, 2012). Para concluir esta ejemplificación, cito la clasificación correspondiente a los proyectos en artes - música para el manual, que lejos de la práctica artística, gira en torno a la musicología y a la pedagogía:

Investigación básica: los investigadores que desarrollan una teoría transformacional que proporciona un marco para comprender los eventos musicales, no como una colección de objetos que tienen relaciones particulares entre sí, sino como una serie de operaciones transformacionales aplicadas al material básico del trabajo.

Investigación aplicada: los investigadores que usan registros históricos y las técnicas de la arqueología experimental para recrear un instrumento musical

²¹ El Manual de Frascati es un documento que establece y propone metodologías para medir los resultados de los procesos de investigación y desarrollo [I+D]. El Manual fue preparado y publicado por primera vez en 1963 por la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económicos [OCDE] y es actualizado y revisado regularmente siendo su última versión la de 2015. El manual es de consulta y referencia a nivel mundial proporcionando definiciones y organizando el campo de la ciencia en las principales y subcategorías.

antiguo y desaparecido hace tiempo y determinar cómo se habría construido, cómo se había reproducido y los tipos de sonidos que habría producido.

Desarrollo experimental: los educadores y teóricos de la música que trabajan para producir nuevos materiales pedagógicos basados en los nuevos descubrimientos de la neurociencia que cambian nuestra comprensión de cómo los humanos procesan nuevos sonidos e información. (OCDE, 2015, p. 57)

Gibbons y sus colaboradores (1994), no bautizaron al Modo 1 de forma ingenua, sino que lo hicieron como parte de una propuesta superadora: mientras en el Modo 1 los problemas de investigación surgen en gran parte dentro de las disciplinas, el Modo 2 apunta a una nueva forma de producción de conocimiento, sabiéndose dentro de contextos sociales y económicos más amplios, y a la vez sosteniendo una postura crítica hacia las instituciones que tradicionalmente se han ocupado hacer investigación científica.

Helga Newtomy (2006), colaboradora de Gibbons, explica con suma claridad los tres atributos que acarrea la producción de conocimiento mediante el Modo 2. En primer lugar, la investigación nace del contexto de aplicación: hay un fuerte trabajo de campo presente incluso desde la fase del planteamiento de problema y formulación de hipótesis. El segundo atributo atiende a la naturaleza de los equipos y organizaciones que llevan adelante esta forma de producir conocimiento, haciendo hincapié en la conformación de estructuras organizacionales sueltas, jerarquías planas y cadenas de mando abiertas. En tal sentido, las universidades son exactamente el tipo opuesto a estas organizaciones flexibles y son, según la autora, un gran obstáculo para realizar el pasaje de Modo 1 a Modo 2 de forma orgánica.

El último atributo es precisamente, la transdisciplina. Producir conocimiento desde este paradigma implica entender que un proyecto de investigación debe funcionar como foro o plataforma que proporcione un enfoque distintivo para el esfuerzo intelectual, en pos de diferenciar los resultados de aquellos que se obtendrían mediante la estructura disciplinaria tradicional.

Para dar respuesta a los interrogantes de Daniel Quaranta, solo pensemos que esta transgresión al sistema tradicional de producción de conocimiento, fue propuesta hace más de veinte años y recién ahora estamos comenzando a encontrar de forma más recurrente, equipos que trabajan salteando los compartimientos disciplinares. Esperemos que, como dice Dal Farra (IV), las barreras de esos compartimientos que en muchos casos, hoy ya son estancos tanto en la academia como en diversas organizaciones, se rompan y permitan que en un contexto horizontal, estas prácticas florezcan en beneficio de todos, para que los ganadores y perdedores que no sean siempre los mismos.

3.3. Medialabs

Estuvimos reflexionando acerca de la producción de conocimiento científico, y sobre todo, por el recorrido que hemos hecho y la razón de ser de este capítulo –Cuando las

artes llegan a la academia—, lo hicimos en el marco de lo que sucede en la universidad: sus complicaciones y logros, los avances y las reticencias. Sin embargo, como ya se dejó entrever al hablar de transdisciplina y el Modo 2 de producción de conocimiento, debemos tener presente que hay alternativas, tanto públicas como privadas, de investigación que no están ligadas a la academia: muchas empresas desarrollan puertas adentro sus nuevos productos; los laboratorios químicos trabajan en el desarrollo de medicamentos; el sector industrial avanza en la creación de herramientas y nuevas tecnologías; y la lista podría seguir sin contar necesariamente con el marco o respaldo que proporcionan las universidades.

Acercándonos al terreno del arte, podemos advertir un interesante desarrollo de producción de conocimiento que está presente en los llamados *medialabs*, espacios donde profesionales de distintas especialidades que trabajan en conjunto, apuntan a una construcción del conocimiento de forma colaborativa.

Para entender qué son los *medialabs*, debemos entender la historia de los mismos y si bien hoy en día forman parte de un circuito alternativo, paradójicamente, si buscamos el primer antecedente de *medialab* lo encontramos inscripto en la academia. El *medialab* del Massachusetts Institute of Technology [MIT] fue creado por Jerome Wiesner en el año 1985 con la intención de generar un espacio de producción e investigación alternativo al propuesto por los laboratorios académicos tradicionales orientado al estudio de los nuevos medios, en los albores de su desarrollo en esa década. Es de esta relación con el estudio de los nuevos medios que surge el término en sí mismo *media - lab*, como la conjunción inglesa de *laboratorio - medial*, o laboratorio de medios. Con el correr de los años, este término se convirtió en un genérico y se lo comenzó a utilizar para definir espacios donde no solo se estudiaran nuevos medios y que no necesariamente estén afiliados a una universidad.

Los *medialabs*, están contruidos principalmente sobre la concepción de la investigación - creación para la producción de conocimiento, donde a través de una práctica que parte de la experimentación, se obtiene como resultado un nuevo conocimiento con el objetivo de luego, socializarlo rápidamente.

También podría hablarse aquí de la investigación acción, definida por Peter Reason y Hilary Bradbury (1994) como una forma de relacionar diferentes prácticas e ideas en función del bienestar común. Agregan también que si bien esta forma de investigación puede ser desarrollada por investigadores independientes con objetivos personales, en general surge como metodología de trabajo en distintas comunidades colaborativas en las que el compromiso social, la curiosidad y la reflexión crítica son los principales ejes de producción en pos de un bien común donde el conocimiento no se piensa como algo para transmitir al otro, sino como algo para transmitir *con* el otro, buscando siempre involucrar a los potenciales receptores de distintas formas, en distintos tipos de actividades.

Estos laboratorios se configuran entonces como espacios de producción e investigación y compuestos por especialistas y profesionales provenientes de distintas áreas que se reúnen en pos de un bien común y trabajan colaborativamente para la

construcción del conocimiento. Llegamos al punto en que podemos preguntarnos ¿qué inquietudes están detrás de la conformación de estas agrupaciones? Se vislumbran algunos motivos y políticas que han sido el germen de los medialabs y que permitieron su surgimiento y desarrollo. Hay que destacar que la principal característica que reúnen los medialabs está en relación con el segundo atributo del Modo 2 de producción de conocimiento (Gibbons 1994), que es la capacidad de desarrollar una forma de trabajo horizontal, tanto dentro del laboratorio como en la forma de relacionarse con otras agrupaciones similares, permitiendo que potencialmente el total de la información circule en todas las direcciones posibles. Así se maximiza la interacción social y se busca asegurar el mayor feedback posible de pares y colegas que sirvan con el fin de revisar el trabajo realizado. Esta postura viene aparejada con una búsqueda de parte de los profesionales por encontrar espacios alternativos a las instituciones académicas para poder tomar decisiones de forma independiente a las mismas, eludiendo los arduos procesos burocráticos que representa a veces la presentación de un proyecto y los largos procesos de evaluación a los que se someten los mismos –y que en algunos casos, no proliferan por ser los presupuestos prioritarios en otras áreas–, pero sin que esto represente una falta de rigor o seriedad en su desarrollo.

A partir de la inclusión de artistas de distintas especialidades, programadores, científicos y tecnólogos, los medialabs se perfilan como espacios de convergencia entre arte, ciencia y tecnología continuando la línea propuesta por la transdisciplina de Nicolescu (1996), donde los conocimientos desarrollados de forma colectiva y desde múltiples puntos de vista, no tienen como objetivo anular los saberes individuales, sino fortificarlos y enriquecerlos para obtener en general, un bien social.

Edgar Barroso (VIII) nos comparte su experiencia desde un laboratorio que dirige en el Tecnológico de Monterrey, donde además incluyen a emprendedores de distintas áreas para generar distintos bienes sociales:

[...] ahora [en el Tecnológico de Monterrey] estamos haciendo un laboratorio de emprendimiento y transformación del que me encargo, y mi trabajo es hacer experimentos con emprendedores públicos para que podamos ver cómo podemos impactar más y mejor a las personas. Luego eso se documenta y la investigación la hacemos a partir de la práctica. (Barroso, VIII)

Además de esta convergencia transdisciplinar, los medialabs valoran y apoyan fuertemente el desarrollo de habilidades blandas o *soft skills*: liderazgo, responsabilidad, sociabilidad, trabajo en equipo, adaptabilidad, curiosidad, creatividad y optimismo son solo algunas de estas cualidades no académicas buscadas para los integrantes de cada grupo. Esto, como en toda organización social, estructurará una suerte de ADN en el que tomarán forma los defectos y virtudes a partir de la proporción en que estas habilidades se presenten, describiendo el perfil particular que lo diferenciará de otras organizaciones.

Esta convergencia de disciplinas antes descripta nos obliga a preguntarnos qué tipo de producciones pueden desarrollarse en los *medialabs*, ya que hablamos de arte, ciencia y tecnología, pero nunca de lenguajes en particular.

Aquí también se puede retroceder en el tiempo en búsqueda de antecedentes: las llamadas culturas *hacker* y *maker* son las principales estéticas de realización que caracterizan los lenguajes de sus producciones.

Habitualmente la palabra *hacker* está relacionada a una práctica de piratería informática, sin embargo, no es esta una definición muy acertada. Se suele llamar *hacking* o *hackeo* a cualquier apropiación tecnológica que tenga como objetivo lograr que un dispositivo creado para un fin determinado, sea funcional a otro distinto. Esta nueva finalidad puede estar planeada por alguien más, pero en la mayoría de los casos es el propio interventor –el *hacker*– quien articula el *hackeo* por motivaciones personales.

Estas apropiaciones pueden desarrollarse en cualquier campo, modificando de forma novedosa la finalidad de cualquier objeto: la utilización de un taladro para motorizar una bicicleta, una escoba utilizada como brocha para un artista plástico o artefactos electrónicos intervenidos para obtener sonidos y música a partir de las señales eléctricas de sus circuitos.

A partir de los cimientos que sentó la cultura hacker a partir de los años 50', con el cambio de milenio comenzó a popularizarse paralelamente un movimiento que no plantea ya la intervención, sino la invención de nuevos dispositivos: la cultura *maker*. Este movimiento, reúne a tecnólogos, artistas, ingenieros y amateurs de distintos hobbies bajo la gran ala del DIY –*do it yourself*, que en inglés significa *hazlo tu mismo*– y los empuja a explorar desde sus inventos incentivando la producción artesanal orientada a cubrir necesidades específicas. Es Dale Dougherty su principal referente, quien en el año 2005 fundó la revista *Make*²² y un año después organizó la primera de muchas *Maker faires* –ferias *Maker*– que multiplicarían la fuerza de estos creadores, promoviendo el intercambio de saberes y una gran difusión para el público en general.

Así, partiendo de estas dos lógicas procedimentales, la producción de los *medialabs* se inscribe dentro de la industria cultural y creativa, pudiendo incluir trabajos de diseño visual, sonoro, audiovisual, industrial o textil combinados en distintos dispositivos que involucren electrónica, robótica o lenguajes informáticos que pueden ser preexistentes o creados específicamente en el marco de un proyecto.

Una vez definida la forma de trabajo, las producciones y la concepción social que tienen estos laboratorios, solo queda antes de concluir poder entender cuáles son los alcances y los espacios que pueden ocupar en el mundo actual, ya que además de funcionar como plataforma para el desarrollo de proyectos de investigación - creación propios de los integrantes que lo compongan, pueden acoger diversos tipos de actividades satélite que deriven de cada proyecto.

Uno de los grandes fuertes de los *medialabs* es la capacidad de formación que pueden brindar a partir de encuentros y del dictado de talleres de distintos tipos,

²² El magazine dispone de un portal web disponible en [<http://makezine.com/>].

orientados a los mismos miembros del laboratorio, a otros profesionales o al público en general, según sea el nivel de conocimiento requerido para comprender la temática expuesta.

Además de ser la plataforma que permite el desarrollo de los proyectos propios, también pueden recibir proyectos de integrantes transitorios del laboratorio. Esto se puede dar en forma de alianza entre laboratorios o bien como residencias, donde un artista ajeno al grupo se integra al equipo de trabajo temporalmente para llevar adelante un proyecto o para aportar su experticia en un proceso específico. Es de esperarse que estas acciones colaborativas impliquen un mutuo beneficio tanto para el laboratorio como para el artista residente, ya que ambas partes se nutren en una especie de simbiosis.

Si pensamos en la etapa de exhibición y difusión de los avances y productos de los desarrollos de cada laboratorio, nos topamos con diversas formas de presentación. Es común que los medialabs organicen muestras y exhibiciones puntuales similares a ferias o mercados; ponencias o publicaciones que necesariamente están más cercanas al ámbito académico –e incluso la participación en espacios académicos como organización independiente– o charlas orientadas a la divulgación social, pero también conciertos o performances cuando el producto finalizado pertenece al entorno de la producción sonora o audiovisual.

Es una práctica regular en estos laboratorios –y casi una condición si retomamos la intención final de la producción de conocimiento– documentar cada proceso, ya sea a través de registro audiovisual o artículos que detallen cada experiencia. Esto da por resultado mediatecas y bibliotecas virtuales que quedan a disposición de la sociedad acercando el material para su posterior lectura y apropiación.

Los medialabs potencian todos estos aspectos descritos mediante su capacidad de gestión, y es por esto que suele existir dentro de cada agrupación, un comité o un especialista en gestión cultural, que se vuelve el motor en el plano de la producción de actividades y eventos. Es imprescindible pensar en la gestión del espacio de trabajo en función de las alianzas posibles, los fondos disponibles –y las posibilidades de oportunidades para la captación de los mismos a través de subsidios como los que en nuestro país otorga el Fondo Nacional de las Artes, las distintas convocatorias del Fondo de Cultura o la Ley de Mecenazgo, a través de auspicios y patrocinadores privados o incluso de *crowdfunding*– y la comunicación y difusión de todas las actividades del laboratorio en redes sociales, diarios, televisión u otros medios.

Advirtiendo la proliferación de estos laboratorios y la calidad de sus producciones, cabe una última pregunta: ¿es este el camino que delineará el futuro de una producción artística ligada a la inclusión y al uso crítico de las tecnologías? no es posible saberlo con certeza pero no podemos dudar que es uno de los tantos caminos posibles y un buen intento puesto en marcha. El compromiso que asumen es el de sumar un pequeño aporte desde la realidad que transitan, aprovechando los espacios –o generando los propios– para poner manos a la obra haciendo lo que mejor sabe hacer cada integrante.

4. Metodologías presentes en la investigación - creación

Sólo allí donde se aplica un método nuevo a nuevos problemas y donde, por lo tanto, se descubren nuevas perspectivas, nace una ciencia nueva.

Max Weber //

Ensayos sobre la teoría de la ciencia

Un método no es ni más ni menos que una forma particular de resolver una cuestión; de realizar algo. Les comparto la definición de Dietrich Heinz:

[Un método es] un modo razonado de indagación, una estrategia, un procedimiento o un camino planeado deliberadamente en sus principales etapas, para llegar al objetivo de conocer un fenómeno en los aspectos que nos interesan. (Heinz, 2001, p. 19)

Roxana Ynoub (2007) agrega que podemos considerar como método también al hecho de tener un objetivo en vista y el plan con los pasos necesarios para alcanzarlo. En lo que a los procesos de investigación ocupa, lo importante de este método es precisamente esto último: que ese plan esté particularmente ordenado y sistematizado, ya que esta sistematización permite cumplir con una de las principales características del conocimiento científico: la repetibilidad, que permite a su vez, la puesta en marcha de las mismas situaciones de estudio de un objeto determinado, para poder comparar resultados, refutar hipótesis y contrastar ideas en una instancia futura. Así, los procesos de investigación están ordenados en distintas fases sucesivas –aunque es sabido que en la práctica, realizamos múltiples idas y vueltas desordenándolas y rearmando el camino al andar– que implican, a grandes rasgos, el planteamiento de un problema respecto a un objeto de estudio definido, la elección de un marco teórico acorde, la formalización de los supuestos de la investigación en hipótesis, la puesta a prueba y contrastación de las mismas y la elaboración de conclusiones a partir de los resultados obtenidos.

La metodología, por extensión, es en rigor la disciplina que se ocupa de estudiar al método y diseñarlo para su puesta en práctica en un determinado proyecto de investigación:

Por medio de ella se determina el recorte de la realidad a estudiar, la transformación de los hechos de la naturaleza en datos, las técnicas cuantitativas y/o cualitativas, las matrices de datos, las unidades de análisis, las variables intervinientes, los criterios de evaluación, la recolección de datos y su posterior análisis. (Díaz, 2002, p. 6)

Entonces también podemos entender que es el nexo entre el investigador y el método, y que cuando se trata del campo de la investigación científica, se trata de un procedimiento invariante que se lleva a cabo para que el resultado sea un conocimiento científico.

Tal como vimos, las posturas epistemológicas recorridas en el primer capítulo, mantienen relaciones directas con los métodos elegidos para resolver los problemas que atienden, y así como para las ciencias naturales los métodos serán el hipotético deductivo, el inductivismo o el falsacionismo popperiano, en las ciencias sociales el abanico de métodos disponibles se abre enormemente permitiendo abordajes que permiten la interpretación, la descripción y el análisis de datos de otra naturaleza; pero siempre el resultado cumple con las características antes mencionadas del conocimiento científico. Aquí aparece la problemática relativa al tema que nos ocupa. Ya lo reconoce Borgdorff (2005): si la investigación artística requiere ser llevada a cabo por un artista, y hasta podría llegar a pensarse que solamente los artistas pueden realizar procesos de investigación - creación en este sentido, ¿qué sucede con la pretensión de objetividad del conocimiento que se obtiene como resultado? ¿y qué de la repetibilidad y previsión en las respuestas encontradas de las que nos habla Samaja? (2006a). En palabras de Borgdorff (2015), los artistas estarían teniendo, desde esta perspectiva, un acceso privilegiado a estos procesos de investigación, ya que ¿quiénes además de los propios creadores están calificados para crear? redoblo la apuesta: ¿puede incluso un mismo investigador - creador repetir una experiencia y llegar al mismo resultado, en el mismo sentido que la ciencia recrea situaciones de laboratorio?

Durante la entrevista con el compositor costarricense Alejandro Cardona (VII) surgió esta misma problemática, en la que incluso el mismo Cardona tuvo que profundizar para poder justificar la validez de su trabajo de doctorado en la Universidad Nacional Autónoma de México.

El problema es que en la academia se piensa al oficio como una cosa relativamente neutral que es una colección de conocimientos, destrezas... técnica, en el fondo, que te permite después crear. Yo lo que planteo es que el oficio es una construcción individual. Efectivamente puede ser colectiva si estás trabajando en otro tipo de ambiente, en la música popular eso pasa mucho... pero parte de una individualidad y todos tenemos algo de eso. (Cardona, VII)

Teniendo en cuenta el concepto de *oficio*, entendemos que incluso cada investigador - creador va a disponer de una construcción de saberes tan propia e individual que nos permite pensar que, efectivamente, el producto al que aborde al finalizar el proceso no dispondrá de la misma certeza de objetividad que un producto científico en el sentido amplio de la palabra: será difícil –sino imposible– de generalizar, difícil de recrear en una nueva experiencia y sobre todo, difícil de medir.

Siendo estos los tres puntos más conflictivos, las metodologías presentes en los procesos de investigación - creación intentarán velar por achicar esta brecha, entendiendo la importancia de que el diseño del método a emplear en cada proyecto considere este *oficio*, de parte del investigador - creador. Es decir que en cierto punto, el investigador - creador pasa a protagonizar una dualidad particular en la que podemos considerarlo como sujeto y como objeto de la investigación, convirtiéndose en una suerte de sujeto investigado –por considerar los procesos involucrados en la creación que son inherentes a su propio *oficio*– pero que no abandona su rol de investigador (San Cristóbal y López Cano, 2014).

Una vez más encontramos las aguas divididas: está claro que en las humanidades, y sobre todo en el arte, la relación entre el marco teórico, el sujeto y el objeto de estudio es compleja e incluso difusa en sus límites, ya que la incorporación de la experimentación y participación en la práctica como variable, además de la interpretación personal de esta práctica (Borgdorff, 2015) atentan directamente contra el supuesto sostenido por las ciencias duras, donde el objeto existe per se y no es posible condicionarlo externamente (Díaz, 2002).

En cambio, la investigación - creación es sumamente útil para proyectos que apuntan a describir, explorar o descubrir (Leavy, 2009). Recordemos que la mayor parte de las definiciones que se trataron en el segundo capítulo de este trabajo ponderaban al proceso por sobre el producto, pudiéndose entender el éxito de un proyecto no solo en relación al cumplimiento de los objetivos propios sino también a en qué medida la metodología elegida ha servido para abordar la producción artística. ¿Por qué el proceso se vuelve tan central? Patricia Leavy (2009) identifica que mientras la concepción de ciencia heredada plantea una investigación que consta de etapas sucesivas – planteamiento del problema, búsqueda y revisión de literatura existente, elección de un método, implementación, análisis de datos y exposición de resultados–, la puesta en práctica de modelos cualitativos y sobre todo, aquellos que implican a la práctica artística, difícilmente –¿acaso nunca?– se dan de forma lineal y que, en cambio se genera un ida y vuelta constante entre la pregunta de investigación, la producción artística en proceso, el marco teórico y todos aquellos conceptos que se resignifican *en tiempo real* a medida que el proyecto avanza. El investigador - creador comienza con una idea, pero el hecho de poner en juego su práctica artística, lo invita a buscar patrones y repensar sus fundamentos, rearmando la teoría a través de los conceptos emergentes del acto creativo en sí mismo. Eleazar Garzón (XII), comenta exactamente esta problemática en el marco de la academia actual, donde se supone que el resultado final responde a un proyecto presentado inicialmente:

[...] el trabajo artístico no es un trabajo lineal. Vos te podés proponer un montón de cosas pero después, en la práctica te das cuenta que vas mejor por otro lado y que hay cosas más interesantes por ahí respecto a lo que formulaste en el proyecto. Entonces, el producto a veces no refleja el proyecto inicial. Me ha

pasado. Hay que ser honesto, defender la postura y seguir por ese camino con los evaluadores.

Por eso, pienso que debería ser un marco más amplio donde la metodología pueda ser una referencia más general que como está formulada en la ciencia. Nuestro punto es que estamos creando un objeto. (Garzón, XII)

Es por esto, que las metodologías presentes en los proyectos de investigación - creación abogan por dejar absolutamente explícito el proceso: para demostrar la validez del trabajo realizado y la congruencia entre el problema de investigación y el camino elegido para abordarlo.

Aproximaciones como las que se pueden realizar mediante la *triangulación de métodos*, la *etnografía* y *autoetnografía*, la *fenomenología* y la *autopoiesis* – desarrollados en detalle en los próximos apartados–, cuentan generalmente con una bitácora o diario en los cuales se registran todos los pasos dados, en una dirección y en otra. En casos particulares, donde tal vez las experiencias son únicas e irrepetibles, también se pueden realizar registros sonoros o audiovisuales para complementar este archivo. Disponer de esta información habilita al investigador - creador a realizar reflexiones: es el momento de ese ida y vuelta no lineal mencionado anteriormente, del cual, como mencionan San Cristóbal y López Cano (2014) pueden surgir hipótesis o nuevas preguntas de investigación, reflexiones metodológicas o nuevas tareas de investigación. En este sentido, Chapman y Sawchuk (2012) incluso encuentran necesario diferenciar cuatro subcategorías para la investigación - creación según su momento de utilización en este caótico proceso multidireccional. Éstas reciben los nombres de *investigación para la creación*, *investigación desde la creación*, *presentaciones creativas de investigación* y *creación como investigación*²³. La *investigación para la creación* es todo proceso en el que se busca obtener como resultado último una producción artística y que implica una búsqueda inicial de materiales, ideas y conceptos para comenzar el proceso, tal como cualquier investigador reúne un marco teórico determinado para que su resultado final sea, por ejemplo –y para salirnos del contexto de la creación artística–, un texto o un libro.

En el caso de la *investigación desde la creación*, las producciones artísticas son tomadas como germen para generar datos que luego pueden utilizarse para comprender y responder las preguntas del proyecto. Es lo que Shannon Riley y Lynette Hunter (2009) denominan *práctica artística como fuente*²⁴, donde la práctica artística del investigador - creador puede ser actual o anterior pero funciona esencialmente como un repositorio de experiencia del cual extraer información que resulte útil. Hay opiniones encontradas al

²³ Los autores bautizan a estas subcategorías como *research-for-creation*, *research-from-creation*, *creative presentations of research*, y *creation-as-research* respectivamente. La traducción del inglés al castellano es propia.

²⁴ Las autoras denominan a esta subcategoría como *artistic practice as input*. La traducción del inglés al castellano es propia.

respecto en cuanto a qué tan anterior puede ser una producción que va a ser abordada, sobre todo si no se dispone de un diario de campo que haya registrado la experiencia con anterioridad y se pasa a depender solamente de la subjetividad actual del investigador - creador.

La tercera subcategoría, *presentaciones creativas de investigación*, atiende al problema de la circulación de los trabajos terminados y a la posibilidad de poder incluir de manera flexible, algo más que las clásicas tablas y figuras que acompañan a un texto de formato estandarizado, sino archivos de sonido, video o las piezas de la naturaleza que los proyectos requieran. Según los autores, un proyecto puede utilizar una creación artística en esta fase para facilitar la difusión y ampliar el alcance de los resultados de una investigación dada.

Por último, La *creación como investigación*, implica la elaboración de proyectos en los que la creación es condición sine qua non para que surja la investigación, ya que la revelación tiene lugar a través de la creación, ya que hay una búsqueda por extraer conocimiento del proceso (Chapman y Sawchuk, 2012).

Una vez más, la definición que implica el compromiso más grande entre investigación y creación es la más compleja de definir y a la vez, la más vaga. Para nuestra tranquilidad, esta última subcategoría se superpone en gran medida con la definición de investigación - creación que elegimos como piedra fundamental para llevar adelante este trabajo.

Como vemos, al ser la práctica creativa impredecible y además diversa en sus resultados, no hay una sola forma de actuar (Haseman, 2006) y el trabajo es doble: además de modificar los métodos de investigación existentes para crear nuevas formas de observar, interpretar y representar conceptos que aporten nuevos conocimientos, los investigadores - creadores deben construir sus propios métodos para investigar los fenómenos de la práctica.

4.1. Triangulación de métodos

Una forma de encarar metodológicamente un proyecto de investigación - creación es armar, tal como menciona Sylvie Fortin (en Gosselin y Le Coguiec, 2009), un *bricolage metodológico* haciendo uso de más de un método como fuente para la recolección de datos. Estas construcciones de *marcos metodológicos* suelen recibir la denominación de *triangulación de métodos* y en general, las combinaciones internas son libres dependiendo de los propósitos de la investigación. Sin embargo, abordaremos aquí una triangulación específica introducida al mundo metodológico desde la semiótica, denominada *jerarquía semiótica*. Este enfoque implica el pluralismo metodológico en el estudio del significado, donde los métodos se agrupan sobre todo en función de la perspectiva que se adopta en cada etapa para entender al objeto de estudio en particular (Zlatev, 2009). Estas perspectivas son subjetivas, intersubjetivas y objetivas, realizando en primera instancia un abordaje de forma personal, una segunda etapa basada un acuerdo entre partes y una tercera a partir de un consenso generalizado. Esta teoría se

apoya firmemente en la premisa de que el conocimiento que podamos adquirir acerca del funcionamiento de cualquier fenómeno del mundo, está filtrado por las experiencias de quienes lo viven.

Lo innovador, es que a diferencia de la semiótica tradicional y la fenomenología – desarrollada oportunamente más adelante–, esta perspectiva integradora también permite el uso de métodos que se basan en la experiencia de la tercera persona. Además, es sugerentemente útil el aporte de Zlatev para poder dar una vuelta de tuerca extra a las categorías de Frayling (1993), que tal como fueron propuestas y descritas en el primer capítulo de este trabajo, servían más que nada de manera retroactiva para analizar frente a qué tipo de investigación nos encontrábamos. Con la triangulación en mente podemos vislumbrar todas las implicancias que tiene cada modelo. Lo vemos claramente en la tabla 2:

Tipo de métodos	Punto de vista	Concepto o función	Tipo de modelo	Modelo de investigación	Relaciones entre el arte y la investigación
Subjetivos	Primera persona	Arte como autorreflexión	Arte como modelo individual	Invenición de modelos individuales	La práctica artística es lo mismo que la investigación
Intersubjetivos	Segunda persona	Arte como comunicación	Arte como modelo construido artificialmente	Modelos de construcción, exploración o comunicación	El arte es una herramienta de investigación
Objetivos	Tercera persona	Arte como mercadería	Arte como modelo colectivo y no necesariamente construido artificialmente	Elaboración de modelos generales	El arte es un objeto de investigación

Tabla 2. Triangulación de conceptos en relación a la práctica artística.

(Wilson y van Ruiten, 2013, p. 166)²⁵.

²⁵ Si bien el desarrollo de este tema se encuentra de forma directa en el trabajo de Jordan Zlatev (2009), la presente tabla fue tomada del manual SHARE (Wilson y van Ruiten, 2013) por resumir de una forma más eficaz la teoría de Zlatev. La traducción del inglés al castellano es propia.

El llamado método objetivo, en el que el arte es un objeto de investigación es correlativo a la investigación sobre el arte de Frayling (1993); el método intersubjetivo es correlativo con la investigación para el arte; y por último el método subjetivo, con la investigación en arte.

La aplicación de la triangulación de métodos provee al investigador - creador de un panorama global del tipo de aproximación que hará con la práctica artística en distintos aspectos, siendo por sus características, el método subjetivo el que se posiciona como investigación - creación en el sentido que hemos definido y adoptado el concepto, pero nutrido simultáneamente de los aportes de las otras perspectivas.

4.2. Autoetnografía

Si bien este apartado se denomina *autoetnografía*, tardaremos unos párrafos en llegar hasta allí, ya que necesariamente debemos comenzar un paso atrás, atendiendo a la *etnografía*. Esta es una estrategia que proviene de la tradición en investigación antropológica y consiste en una descripción e interpretación exhaustiva de la cultura de cualquier red social que forme una entidad corporativa, en la que las relaciones sociales estén reguladas por la costumbre (Erickson en Bresler, 1995), por instituciones, sistemas de creencias y valores, normas y patrones de comportamiento (Guerrero Muñoz, 2014).

Como mencionamos anteriormente, el cambio de paradigma que permitió el avance de las disciplinas sociales, abrió paso al estudio del comportamiento humano en sus propios términos, dentro de su propio contexto cultural y a través de los ojos de un investigador que forma parte del contexto, una estrategia conocida como *observación participante*. Las críticas a este modelo son conocidas: el fenómeno social que se está estudiando puede experimentar cambios y ser modificado por la mera presencia del observador. Por otro lado, en la medida en que el observador avanza y atribuye valores a los hechos que le interesan, suele inclinarse a creer que conoce estos fenómenos de forma intuitiva y siente muy poca necesidad de contrastar su observación (Piaget y Gréco, 1972). Es por eso, que al igual que como sucede con la aplicación de la *jerarquía semiótica*, los etnógrafos utilizan en su trabajo distintas triangulaciones que combinan *observación participante*, *entrevistas* y la recopilación y análisis de fuentes escritas (Bresler, 1995) para ir contrastando datos de distintas naturalezas y comprobando, en el devenir de la investigación, que van por el camino correcto.

Si en la práctica etnográfica, el investigador que lleva adelante el proyecto es inseparable del resultado de la investigación, ¿por qué no observar al observador? ¿Por qué no mirarse a uno mismo y escribir desde la propia experiencia? (Fortin en Gosselin y Le Coguiec, 2009). Este observarse a sí mismo no es ni más ni menos que la *autoetnografía*: una estrategia de investigación que parte desde la práctica etnográfica, pero además considera fuertemente la propia vivencia del investigador - creador. Joaquín Guerrero Muñoz (2014) se pregunta: ¿en qué sentido y con qué propósito se añade la voz del investigador que es en este caso actor y sujeto de la propia etnografía? esta modalidad no deja de ser un abordaje etnográfico pero que en cambio utiliza los

materiales provenientes de la autoobservación del investigador como datos primarios, haciendo hincapié en las experiencias y sensaciones generadas a partir del trabajo de campo (Guerrero Muñoz, 2014), que en este caso corresponde la práctica artística. No se considera –como sí en la etnografía– al investigador - creador como parte de una cultura sino que el estudio se enfoca en él mismo (San Cristóbal y López Cano, 2014), su técnica, su oficio (Cardona, VII) y la presentación se realiza desde una escritura en primera persona que permite visualizar un ida y vuelta entre la experiencia personal y el contexto que lo abraza, adquiriendo el elemento biográfico un estatus del orden de lo teórico (Ellis y Bochner, 2000).

Ante la falta de objetividad y la crisis de la representación, Carolyn Ellis y Arthur Bochner (2000) traen la noción de *responsabilidad*: la toma de conciencia de parte del autor acerca de su propia creación artística implica poder no solo comprender las etapas del proceso creativo sino poder sistematizarlo responsablemente para su transferencia. Así, los métodos para la reconstrucción de esta memoria personal (San Cristóbal y López Cano, 2014) son la *cronología* –una línea temporal personal con los hitos que el investigador - creador entiende como puntos salientes de su rutina–, el *autoinventario* –la puntualización de hechos, hábitos, acciones, personas u objetos articulados temáticamente–, la ya mencionada *autoobservación* –una observación participante sobre sí mismo, con todo lo que esto implica– y la *autorreflexión* –que funciona como una observación crítica sobre la producción una vez que el proceso creativo ha terminado–.

Rogério Costa (XIII), también da valor a lo propuesto por Ellis y Bochner (2000) relatando su experiencia como tutor de maestrandos y doctorandos en la Universidad de São Paulo, en relación a la importancia del método autoetnográfico:

Se guía a los estudiantes, [...] a realizar un registro de los trabajos prácticos que está incorporando. [...] Se están descubriendo caminos para hacer eso respecto a la necesidad de comunicar, de socializar el conocimiento. Es fundamental. Entonces es esencial que se realice lo que se denomina documentación del proceso creativo, donde se anotan los aspectos importantes del proceso, por ejemplo, de una composición para poder ser descrito, analizado y discutido luego. (Costa, XIII)

Repasando las virtudes del método, Sylvie Fortin le da a los datos provenientes de estas estrategias de la autoetnografía un fuerte protagonismo:

De la misma manera que los materiales, ya sean textiles, sonoros, plásticos, gestuales o de otro tipo, son inseparables de la calidad de una obra artística, los materiales etnográficos son inseparables de la calidad de la tesis²⁶. Los datos

²⁶ La autora utiliza *tesis* porque en la cita se refiere a los trabajos de sus estudiantes de posgrado. Sin embargo, la conceptualización es válida para cualquier proyecto de investigación - creación.

etnográficos proporcionan claves para el mundo representado o experimentado por el artista. (Sylvie Fortin en Gosselin y Le Coguiec, 2009, p. 102)²⁷

Mariza Méndez (2013), también repasa puntos fuertes que convierten a la autoetnografía en una valiosa forma de indagación, entre los que se destaca el aporte para con aquellos sujetos que se sientan identificados con el proceso artístico, dando lugar a reflexionar y empatizar con las narraciones presentadas y revelando realidades en las que no se había pensado antes; además, Guerrero Muñoz (2014) identifica a la autoetnografía como emancipadora en dos sentidos: en primer lugar le da valor a la voz de la propia subjetividad del investigador - creador. Por otro lado, gracias a su enfoque de corte experimental, es sin duda una opción más en contra de la posición positivista, revelando a través de un texto que puede ser de carácter descriptivo, analítico o crítico, el reflejo de la propia práctica creativa, enmarcada en el paradigma de la investigación - creación.

4.3. Fenomenología

Cerca, muy cerca de la práctica autoetnográfica, Liora Bresler (1995) encuentra un método basado en la fenomenología, que también se apoya en la experiencia vivida, abordada reflexivamente pero no en tiempo real, sino estudiada a posteriori como un hito o suceso pasado.

La expresión consta de dos partes: fenómeno y logos. [...] La fenomenología sería, pues, la ciencia de los fenómenos. El concepto preliminar de la fenomenología deberá ser expuesto mediante la caracterización de lo que se quiere decir con cada uno de los componentes de aquel término —fenómeno y logos— y mediante la fijación del sentido del nombre compuesto por ellos. [...] El carácter de la descripción misma, sólo podrá fijarse a partir de la *cosa* que debe ser *descrita* [...]. La significación del concepto formal y vulgar de fenómeno autoriza a llamar formalmente fenomenología a toda mostración del ente tal como se muestra en sí mismo. (Heidegger, 2016, pp. 37 y 38)

Aunque los principales instrumentos para la recolección de datos también son entrevistas y la confección de diarios, los métodos fenomenológicos difieren de los métodos etnográficos en que no buscan sus respuestas a partir de la experiencia personal surgida de la *observación participante* de un contexto que se pretende en estado natural. En este caso, tanto la realización de entrevistas, como las notas que puedan llevarse en un diario están destinadas y diseñadas para facilitar la reflexión (Bresler, 1995), proviniendo de una búsqueda personal que se tiene en claro desde el comienzo y que intenta ponerse a prueba mediante los instrumentos. En otras palabras, cuando en una autoetnografía las hipótesis de trabajo suelen ser más amplias y se toman múltiples caminos para generar también múltiples sensaciones y experiencias, el

²⁷ La traducción del francés al castellano es propia.

enfoque fenomenológico cuenta con supuestos más cerrados respecto a un hecho puntual y una disposición a ponerlos a prueba en el campo de manera inmediata.

Así como la etnografía tiene sus raíces en la tradición antropológica, la fenomenología nace como rama de la filosofía, pero toma otro sentido por completo, sobre todo de la mano de los aportes de Martin Heidegger (2016) y Edmond Husserl (2002) que se ocuparon no solo de definirla sino de integrarla a las ciencias sociales en general. El hecho de que provenga de la filosofía, sin embargo, no convierte al enfoque fenomenológico en una toma de partido por un punto de vista o corriente filosófica particular, sino que refiere primariamente a una concepción metodológica que asume un modo determinado de captar los objetos de estudio –la cosa que debe ser descrita, un fenómeno dado– en el que todo lo que se discuta acerca de ellos debe ser tratado en directa mostración y justificación (Heidegger, 2016).

Las posturas críticas al método alegan que la fenomenología no puede ser nunca una ciencia en sí misma porque siempre es subsidiaria de cualquier otra ciencia o disciplina, que *le presta* un fenómeno para estudiar; como es esperable, también se ataca su pretensión de objetividad. Sin embargo, a partir del estudio de estos fenómenos se han podido comprender los alcances de diversas ciencias duras y sociales (Husserl, 2002) prolongando su vida en nuevas direcciones.

La comprensión fenomenológica no puede llevarse a cabo en ausencia de contexto y marco interpretativo (Bresler, 1995), poniendo en juego herramientas hermenéuticas y entendiendo que todo comportamiento humano está situado en un contexto determinado. Todas estas características nos hacen volver a acercarnos a la autoetnografía. ¿cómo podemos diferenciar definitivamente una estrategia de la otra? En los procesos de investigación - creación, cuando para la autoetnografía el objeto de estudio es el investigador - creador en sí mismo, con sus intenciones y resultados, para la fenomenología el objeto de estudio es el acto creativo como fenómeno individual.

4.4. Autopoiesis

En 1973, luego de más de diez años de investigaciones, un biólogo chileno llamado Humberto Maturana publicó un libro en colaboración con su colega Francisco Varela. En él, acuñó el concepto de *autopoiesis* (Arnold y colaboradores, 2011) para designar el proceso que realizan los sistemas vivos que se generan y sostienen a través de sus operaciones teniendo a su propia organización como una variable constante.

Si bien la teoría de la autopoiesis fue pensada en el contexto del desarrollo celular, Maturana proyectó el concepto sobre sistemas con mayores grados de complejidad siempre que cumplan los principios de autonomía, emergencia, clausura operativa, autoestructuración y autorreproducción (Arnold y colaboradores, 2011), considerando como sistemas de segundo orden, por ejemplo, a una red neuronal que cumple con los requisitos pero a un nivel de organización superior, e incluso una colonia de hormigas o una colmena de abejas como sistemas de tercer orden (Maturana y Varela, 1994). Con estos últimos ejemplos de organizaciones autónomas, la cosa se puso interesante. De

hecho, aunque esta teoría al día de hoy no es aceptada por todos los biólogos, gracias a esta consideración para los sistemas de tercer orden, el concepto de autopoiesis ha sabido ha expandirse –adaptaciones mediante– hacia las ciencias sociales.

Niklas Luhman, proveniente del campo de la sociología, se encontraba estudiando sistemas autorganizados cuando se topó con el concepto de autopoiesis, advirtiendo que tenía aún más potencialidades (Arnold y colaboradores, 2011) que las que Maturana había postulado. Así, desarrolla su propio modelo contemplando que los comportamientos que regulan la autopoiesis pueden ser tanto bioquímicos o neurofisiológicas como de conciencia o sociales (Arnold y colaboradores, 2011), estableciendo en relación a esto, un sistema triple compuesto por los sistemas vivos, los sistemas psíquicos y los sistemas sociales (Luhmann, 1986).

Como otros desarrollos que fuimos conociendo a lo largo de este trabajo, la autopoiesis no solo trascendió a las ciencias sociales, sino que llegó al arte. Eric Le Coguiec (en Gosselin y Le Coguiec, 2009), plantea que al día de hoy el investigador - creador todavía tiene muy pocos modelos de procesos de investigación a disposición. Hay métodos más afines que otros, pero al no haber estrategias propias de la práctica artística, en cambio, hay que adaptar y combinar métodos, obteniendo cada investigación un diseño distinto y como consecuencia de esto, una poética propia. Es precisamente aquí donde está el nexo: Richard Conte proviene de las artes visuales, pero su planteo es aplicable por extensión a cualquier rama del arte:

[...] No, no se trata de una búsqueda psicológica ni de un trabajo sobre uno mismo, sino de la confrontación de un estado de mi espíritu con un estado de mi poder en el mundo, a través de los materiales comprometidos. [...] Sería conveniente hablar aquí de prueba y error, pero prefiero pensar esto en términos de aproximación y aproximación, porque la creación suele ser seguida de un ajuste. Pero, ¿de dónde viene esta preocupación por el ajuste? ¿De qué reglas proviene? Si es que las hay. [...] Las decisiones que me parecen *correctas* no son según ninguna regla [...], sino más bien de acuerdo con una adaptación continua de mi mirada, es decir, de mi conocimiento intuitivo y empírico. (Conte, 2001)²⁸

¿Podemos pensar al proceso creativo personal, tal como invita Conte –y Le Coguiec adhiere–, como una autopoietica posible? Para ponerlo en perspectiva con los métodos desarrollados anteriormente, mientras la autoetnografía estudia al investigador - creador y la fenomenología al acto creativo, la autopoietica busca entender el proceso de creación personal como un ciclo de constante reorganización conceptual, eso que Conte (2001) describe como un proceso de *aproximación y aproximación* en el que las ideas se autoregulan en cada ocasión, en función de variables personales.

Le Coguiec pone entonces sobre la mesa lo que él denomina laboratorio metodológico, refiriéndose al acto de convocar diversos métodos –podemos tomarlo como un sinónimo de triangulación– para poder definir por medio de la producción de un

²⁸ La traducción del francés al castellano es propia.

texto el entorno de su práctica, su funcionamiento, su historial, su estructura y su propósito. Así, propone identificar en sucesivas etapas de análisis que abordan a sus producciones pasadas y la teoría existente que aportó a su formación, un gran número de hechos particulares según la relevancia con que el propio investigador - creador los valora. A partir de aquí –entendiendo que la autopoiesis fue pensada para estudiar en sistemas de distinto orden– se aplica un enfoque sistémico suponiendo la posibilidad de abordar la realidad como un todo, agrupando los componentes provenientes de la práctica y la teoría y los distintos estados de interacción entre ellos, buscando patrones que permitan enlazar lo observado con la constante reorganización pretendida.

Este es un método novedoso y por ahora poco practicado, pero tal como plantean Maturana y Varela (1994), si la autopoiesis ha llegado a donde está es porque supo aprovechar el giro ontológico de la realidad moderna. Nos toca ver en los próximos años, qué lugar ocupará o qué estrategias logran combinarse dentro de este laboratorio metodológico, para obtener resultados respecto al proceso creativo como un sistema que se crece y se reproduce por sí mismo.

5. El contexto actual latinoamericano

Hablar del contexto actual latinoamericano en el marco de todo lo desarrollado hasta aquí, es sin duda hablar de un complejo sistema conformado por universidades, centros, redes y puntos de encuentros entre los actores que intervienen, que emergen y florecen como respuesta a la problemática de qué hacer de cara a la investigación - creación, dónde urdir proyectos y dónde y de qué forma se pueden mostrar resultados.

Como identifica Borgdorff (en Reason y Bradbury, 1994) –siempre hablando sobre un contexto que no tiene en cuenta la situación latinoamericana–, el debate sobre la investigación - creación se ha iniciado, pero teniendo lugar mayormente entre de los artistas involucrados en actividades de investigación –como un acto de resistencia, se podría decir– y no desde las instituciones, lo que no implica un cambio en la política educativa como una respuesta al hecho. Está claro que si esto sucede fuera de nuestra región, la situación local es mucho más gradual respecto al cambio que esperamos, sin embargo hay muchas iniciativas funcionando. Rodrigo Sigal (X), nos comenta su percepción acerca de la naturaleza de nuestro territorio:

[...] conozco muchísimas iniciativas atomizadas. América Latina es eso. En todos los ámbitos no es más que una nube de iniciativas atomizadas... algunas con cierto apoyo político, algunas no; algunas con acceso económico, algunas no. (Sigal, X)

Fuera de una situación de guerra o de emergencia, de alguna manera es como si estuviera el ambiente lo suficientemente húmedo para que en algún momento se genere esa descarga y comience algo... pero también, las condiciones pueden cambiar y de pronto desaparece. No tiene que durar demasiado. Lo que creo que pasa, es que en América Latina tendemos a no creer que las cosas pueden permanecer más allá de un evento, de un colectivo... son muy pocas cosas las que tienen cinco, diez, veinte, cincuenta, setenta, ochenta y cien años de historia que no sean la conquista, ¿no? (Sigal, X)

Según Sigal, pareciera que aún, muchas de las iniciativas que ya están funcionando no tienen conocimiento de otras en sus mismas situaciones. Silvio Ferraz (XIII) advierte que algo similar sucede en la realidad Brasileña:

[acerca de un encuentro organizado por la Pontificia Universidad Católica de Chile] es un encuentro de compositores de toda Latinoamérica. Impresionante, gente de Argentina, Uruguay, Paraguay, Ecuador, Venezuela, Brasil. Pero acá no se conoce. ¿Por qué será? ¿Por qué no divulgan aquí? La lengua portuguesa tal vez nos deja fuera de algunas cosas. (Ferraz, XIII)

Es innegable, que dentro de un contexto dominado por el castellano, es una desventaja provenir de un país en el que la lengua es otra, pero incluso entre los hispanoparlantes, a veces la información se pierde.

Volviendo a las palabras de Sigal, ya refiriéndose sobre todo a encuentros y espacios de intercambio, nota que aunque hay posibilidad de generar muchos espacios distintos, la mayoría no suelen mantenerse en el tiempo.

Partiendo de estas dos premisas, en los siguientes subcapítulos profundizaremos estos temas: por un lado las redes, que brindan la posibilidad de que estas iniciativas atomizadas que menciona Sigal (X) tomen contacto y eventualmente, se potencien. Por otro lado, también recorreremos algunos de los encuentros más relevantes que caracterizan nuestro contexto, y que permiten un intercambio fluido entre las producciones de los investigadores - creadores del continente.

Respecto a las instituciones, un gran antecedente es el proyecto de investigación *Las artes electrónicas en América Latina* ²⁹, radicado en CEIArtE que durante los años 2012 y 2013 se dedicó a recopilar y analizar datos provenientes de treinta instituciones –entre universidades, laboratorios y otros centros de enseñanza– que se abocaran a la educación, de una u otra forma, de las artes electrónicas. Si bien esta tesis apunta a la investigación - creación en el campo de la música, los caminos que hoy en día tienen muchas carreras afines se apoyan en la utilización de las llamadas *nuevas tecnologías*, incluyendo a todas las herramientas que hoy en día nos brinda el entorno digital y formando parte así, del universo que define a las artes electrónicas.

Los resultados del estudio de CEIArtE, funcionaron como una especie de grupo de control sobre los resultados obtenidos por esta investigación, confirmando que no haya desvíos mayores en esta aproximación. Como se planteó en la introducción, este es un primer paso hacia un mapeo general de la situación de la investigación - creación en música en nuestra región, que a partir de los datos surgidos de las entrevistas y los cuestionarios autoadministrados, quedó representada por veintiséis instituciones pertenecientes a ocho países: Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Ecuador, México y Uruguay. En un último subcapítulo de esta sección, repasaremos esta caracterización.

5.1. Redasla

La Red de Arte Sonoro Latinoamericano [Redasla]³⁰ es una red abierta que busca integrar a artistas de todas las estéticas y escuelas siempre que utilicen al sonido como medio de expresión, sin hacer juicio de valor del trabajo de quienes la componen.

²⁹ El proyecto fue dirigido por Ricardo Dal Farra y codirigido por Raúl Minsburg. El resto del equipo se conformó con los investigadores Natalia Pajariño, Bernardo Piñero, Valeria Stang, y Gerardo Della Vecchia; las becarias Gabriela Munguía y Ana Laura Cantera. Paloma Catalá del Río colaboró con los diseños de la presentación de resultados.

³⁰ El sitio web oficial de la Redasla es [<http://www.redasla.org>].

Fundada en 2004, busca generar un espacio de intercambio de información y herramientas, como también la circulación de producciones y proyectos de sus miembros.

Respecto a sus objetivos, tomo textual de su sitio web:

- 1) Establecer espacios permanentes para el desarrollo de vínculos e intercambio de ideas entre artistas que utilicen el sonido como elemento central en su trabajo creativo.
- 2) Fomentar y promocionar el arte sonoro creado por artistas latinoamericanos a nivel internacional y dar a conocer el trabajo de otros artistas en Latinoamérica.
- 3) Establecer contactos e intercambios con otras asociaciones artísticas con intereses similares.
- 4) La producción de encuentros, conciertos, seminarios, grabaciones, publicaciones y otras actividades relacionadas con el arte sonoro en Latinoamérica.
- 5) Convertirse en un centro de información sobre las actividades relacionadas con el arte sonoro a nivel internacional con énfasis en los acontecimientos en América Latina.
- 6) Servir como centro de apoyo general o institución de respaldo para los artistas que requieran de la infraestructura que la Red pueda ofrecer. (recuperado de <http://www.redasla.org>)

En sus ya más de diez años de vida, las actividades que han visto la luz desde su fundación son muchas. Se destacan sobre todo, la edición de cuatro producciones discográficas que compilan obras de sus miembros; y variedad de conciertos que han tenido lugar en distintos festivales de Latinoamérica exclusivamente para difundir la existencia de la red.

Como se mencionó, Redasla es un espacio abierto. Sin embargo, el registro no es mediante la creación de un usuario como podemos encontrar actualmente en cualquier red social o sitio web online. Para ser miembro hay que realizar un donativo de alguna producción propia y enviarla en formato físico al domicilio de la sede de la red en México. Esto representa por un lado, un esfuerzo simbólico orientado a demostrar cierto interés por formar parte, pero por otro lado, la conformación de un archivo a partir de todas las producciones donadas.

Además de disponer de la web, la comunicación en Redasla se da de forma horizontal por medio de una activa lista de correo, donde circulan convocatorias para

enviar obras, concursos, eventos, encuentros y por supuesto iniciativas propias de la red, que luego de los correspondientes intercambios, toman forma en nuevas producciones.

Si bien, como toda iniciativa de conexión de personas que comprende grandes regiones se basa más que nada en la comunicación mediante correos y la web, desde su manifiesto fundacional, se entiende la importancia de la comunicación personal entre sus miembros y otros artistas, promoviendo, cada vez que sea posible, la realización de encuentros que permitan el intercambio en persona.

5.2. RedCATSur

La Red Latinoamericana de Ciencia Arte y Tecnología [RedCATSur]³¹ es una red abierta que agrupa a artistas, científicos, ingenieros, teóricos e instituciones de Latinoamérica que estén interesados en la convergencia entre arte, ciencia y tecnología en nuestro territorio.

Respecto a sus objetivos, nuevamente es útil recurrir al sitio web:

RedCATSur se abre como un espacio para el análisis y el debate en lo que hace a la intersección entre arte, ciencia y tecnología en América Latina, así como una red de intercambio de información sobre proyectos, eventos, obras, programas e iniciativas. RedCATSur no tiene la intención de duplicar otros esfuerzos en este campo. RedCATSur se propone como ámbito para la discusión y la colaboración, más que para la publicación de información. La creación de RedCATSur busca abrir vías para facilitar la cooperación dentro de América Latina, pero está abierta a individuos y organizaciones de todo el mundo. (recuperado de <http://www.ceiarteuntref.edu.ar/redcatsur>)

La red está nucleada en un grupo de Google y dispone de una lista de correos administrada por miembros del Centro de Experimentación e Investigación en Artes Electrónicas de la Universidad Nacional de Tres de Febrero [CEIArtE], en la que sus miembros socializan diversidad de proyectos en torno a la investigación - creación, debatiendo y consultando con una dinámica similar a la de un foro. Es importante destacar que la red prevé la inclusión de nuevos miembros que compartan los intereses de la misma.

5.3. Congresos, simposios, jornadas, festivales y espacios

Además de la existencia de carreras de grado y posgrado en distintas universidades de nuestro continente, no podemos pasar por alto los encuentros académicos y artísticos que conforman la agenda regional, y que son puntos de reunión habituales de muchos referentes en cuestión de investigación y creación e intercambios institucionales.

³¹ El sitio web oficial de RedCATSur es [<http://www.ceiarteuntref.edu.ar/redcatsur>].

Tal como mencioné en la introducción, la posibilidad de asistir a algunos de estos encuentros posibilitó sobre todo la concreción de la mayoría de las entrevistas que hacen parte de este proyecto. Es por eso que no pretendo ser exhaustivo en este apartado, sino aportar una caracterización más de la escena latinoamericana de acuerdo a la experiencia de aquellos espacios que pude conocer por mi mismo.

5.3.1. Festival Internacional de la Imagen

El Festival Internacional de la Imagen³² es organizado por el Departamento de Diseño Visual de la Universidad de Caldas en Manizales, Colombia desde el año 1997. Está planteado como un encuentro anual con extensión de una semana, en el que convergen arte, ciencia y tecnología para tratar las problemáticas actuales de la cultura digital. A pesar de tener un origen puramente en el diseño visual, con el correr de los años ha integrado otras disciplinas, lo que lo ha posicionado como un evento de interés para investigadores - creadores provenientes de diversas ramas del arte.

El festival, con dos sedes generales que son el Campus Central de la Universidad de Caldas y el Teatro Fundadores, propone una intensa agenda que en general prevé conferencias de invitados especiales todas las mañanas, talleres e intervenciones breves por las tardes y conciertos –bajo el título *Paisajes sonoros*– por las noches. La muestra de artes mediales –compuesta por instalaciones, videoinstalaciones y proyecciones– permanece abierta durante todo el encuentro.

El Festival cuenta también con una plaza para realizar una residencia. Por medio de una convocatoria abierta, el comité artístico elige un proyecto enmarcado en el ámbito de la investigación - creación para ser desarrollado durante un mes en la Universidad de Caldas. El proyecto elegido, suele tener como condición articular en su proceso a la comunidad académica con diversos actores sociales mediante acciones colaborativas para ampliar los alcances de los resultados, que también se exponen de manera continua durante el encuentro.

Los últimos días del festival se suman otras actividades en paralelo: por un lado un intensivo Foro Académico con áreas temáticas predefinidas donde los expositores, agrupados en paneles, presentan en muchos casos proyectos relativos a la investigación - creación; por otro un Mercado de artes digitales y tecnología, donde emprendedores pueden presentar en formato de rueda de *pitch* o charla breve diversos proyectos que son escuchados por distintos actores influyentes de las industrias culturales, que luego de las ruedas pueden contactar a los emprendedores para futuras acciones conjuntas.

³² El sitio web oficial del Festival Internacional de la Imagen de la Universidad de Caldas es [<http://festivaldelaimagen.com>].

5.3.2. Visiones Sonoras

Visiones Sonoras³³, con su primera edición en el año 2005 y organizado por el Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras [CMMAS] en colaboración con la Universidad Nacional Autónoma de México en Morelia, México, se posiciona como el festival de música y nuevas tecnologías más importante de Latinoamérica.

El festival dura cinco días y se enmarca en una estructura principalmente académica dividida en tres áreas: conferencias, conciertos y Acercamientos Sonoros. Las conferencias involucran a investigadores - creadores de amplia trayectoria del ámbito internacional junto con jóvenes en formación, ya que el festival ofrece una cantidad de becas a aquellos que están comenzando su camino, para que asistan y presenten sus proyectos también. Los conciertos, durante las noches en el auditorio de la UNAM, ofrecen novedosas propuestas musicales a sala colmada, como en pocos lugares se puede encontrar.

Acercamientos Sonoros es el nombre que recibe un programa implementado por el CMMAS para ofrecer conciertos y actividades didácticas a niños de diferentes edades, con el objetivo de introducirlos en las posibilidades de la tecnología musical y despertar en ellos interés por la temática. Si bien este programa tiene actividades pautadas durante el año en la sede central del CMMAS, durante Visiones Sonoras suelen incluirse algunas experiencias que están pensadas para el público más joven.

5.3.3. Understanding Visual Music

El simposio internacional Understanding Visual Music³⁴ es un encuentro itinerante que si bien nació fuera de Latinoamérica, teniendo su primera edición lugar en Montreal en el año 2011 con sede en Concordia University, fueron Buenos Aires y Brasilia las ciudades que lo acogieron para sus ediciones posteriores, organizado en 2013 por CEIArtE-UNTREF, en colaboración con el Centro Cultural San Martín y el Planetario Galileo Galilei de la Ciudad de Buenos Aires, y en 2015 por la Universidad de Brasilia.

Según la descripción del sitio web de la edición 2015:

El simposio Understanding Visual Music - UVM 2015 pone el foco sobre procesos de investigación - creación que comprendan las múltiples relaciones entre arte, ciencia y nuevas tecnologías, que son factores claves para obtener resultados creativos, cuando trabajamos con un universo compuesto de imágenes en movimiento y sonidos organizados. (recuperado de <http://uvm2015.unb.br>)³⁵

³³ El sitio web oficial del festival Visiones Sonoras organizado por el CMMAS es [<http://visionessonoras.org/>].

³⁴ El sitio web oficial de la edición 2015 del simposio Understanding Visual Music organizado por la Universidad de Brasilia es [<http://uvm2015.unb.br/>].

³⁵ La traducción del inglés al castellano es propia.

El concepto que le da razón de ser al simposio es el mismo que pregonaba su nombre: Understanding Visual Music podría traducirse al español como *Entendiendo la música visual*, un término que se utiliza para definir un rango muy amplio de producciones –que pueden ser fijas sobre soporte, pensadas para ser performatizadas en tiempo real con técnicas cercanas al videomapping o VJing, o videoinstalaciones– que proponen diversas interacciones entre imagen y sonido, en general valiéndose de nuevas tecnologías. Entonces, a través de la conformación de paneles de presentaciones de artículos, mesas redondas, talleres y conciertos de música visual, se pone este género en discusión para abordarlo y *entenderlo* un poco más cada vez.

La realización de algunas de las actividades de este simposio en planetarios ha tenido un impacto notable en términos de investigación - creación, y ha llevado a que Understanding Visual Music realice múltiples conciertos en planetarios de Argentina y Brasil, además de América del Norte y Europa.

También organizó, en colaboración con CEIArte-UNTREF y el Planetario de la Ciudad de Buenos Aires un taller único en su tipo, de un año de duración total, donde 15 equipos multidisciplinarios concursados tuvieron la oportunidad de experimentar, investigar y crear música visual, posibilitando que luego varios de ellos pudiesen además, ver presentadas sus obras a nivel nacional e internacional.

5.3.4. Balance - Unbalance

El simposio Balance - Unbalance³⁶ también es una iniciativa itinerante. Detrás de un pensamiento transdisciplinar, este encuentro congrega no solo a artistas: apunta a nuclear científicos, economistas, políticos, filósofos, ingenieros y cualquier otro profesional, técnico o persona interesada en trabajar en conjunto de cara a la crisis medioambiental mundial. Con este crisol de gente reunido, se espera que durante los días que dura el simposio, y a partir de temáticas puntuales que tiene cada edición, surjan propuestas creativas que desde el arte puedan impactar positivamente en un corto y mediano plazo en los problemas ambientales con los que convivimos a diario.

De la misma forma que Understanding Visual Music, al ser un evento itinerante no siempre tiene lugar en Latinoamérica. Las ediciones hasta el día de hoy han sido: 2010, en Buenos Aires; 2011, en Montreal, Canadá; 2013, en Noosa, Australia; 2015, en Arizona, Estados Unidos; 2016, en Manizales, Colombia; y 2017 en Plymouth, Inglaterra.

5.3.5. Encuentros de Música actual

Los Encuentros de Música Actual, son una serie de jornadas que son coordinadas periódicamente a lo largo de cada año por el profesor Silvio Ferraz, dentro de la carrera de Música de la Escola de Comunicações e Artes de la Universidad de São Paulo en São Paulo, Brasil. En estos encuentros, uno o más investigadores - creadores son

³⁶ El sitio web oficial de la edición 2016 del simposio Balance - Unbalance organizado por la Universidad de Caldas es [<http://www.balance-unbalance2016.org/>].

invitados a compartir sus obras, avances y proyectos en un marco descontracturado ³⁷ muy parecido al de una clase.

5.3.6. Nuevas Músicas Latinoamericanas

El Seminario Nuevas Músicas Latinoamericanas es organizado anualmente por el Centro de Estudios Musicales Latinoamericanos [CEMLA] en Valparaíso, Chile. Pensado sobre todo como un espacio de formación, contempla charlas y talleres en los que se busca reflexionar, discutir y promover las expresiones musicales actuales de nuestro continente, en relación a las duras tradiciones que se suelen arrastrar sobre todo, dentro del campo académico, poniéndolas en jaque sobre todo desde la experimentación y las nuevas búsquedas. Por las noches hay conciertos conformados por los invitados especiales –que en general tienen las charlas y talleres a su cargo–, y otros músicos de la escena local chilena.

5.3.7. Otros encuentros

Más allá de la pretensión de no ser exhaustivo, tampoco podría dejar de reconocer que los espacios de intercambio no terminan aquí. Es así que en este apartado reuní a otros espacios –algunos que tuve la suerte de conocer personalmente y otros que no– pero que por su naturaleza han generado un mayor impacto a nivel local en cada contexto que regional; o bien que tienen una reciente aparición en la agenda. Estas variables no necesariamente se superponen: hay espacios con más de diez años de trayectoria y espacios que han tenido gran convocatoria a pesar de su corta vida.

En Chile, encontramos al Festival Internacional de Música Electroacústica de Chile Ai-Maako³⁸, organizado por la Comunidad Electroacústica Chilena [CECh] anualmente promediando el mes de octubre y contando ediciones desde el año 2001; y al Festival de Música contemporánea Darwin Vargas, propuesta del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile y que celebró su 14º edición en 2017 programando en ocasiones hasta dos conciertos diarios, conferencias y mesas redondas.

También está el Festival Tsonami³⁹ que desde hace once años lleva a cabo una edición anual en la que conviven talleres, conciertos y diversas acciones sonoras llevadas adelante por artistas locales e internacionales. Es destacable que también cuenta con un espacio para un artista en residencia que expone su trabajo durante el festival.

³⁷ Los Encuentros de música actual no tienen un sitio web oficial, sin embargo la descripción de cada encuentro en particular es cargada en la agenda de la Escola de comunicações e Artes de la Universidad de São Paulo [<http://www3.eca.usp.br/cmu/eventos/jornada-arte-y-ciencia-argentina-brasil-ema-encontros-m-sica-atual-2016-alejandro>].

³⁸ El sitio web oficial del Festival Ai-Maako es [<http://aimaako.cl>].

³⁹ El sitio web oficial de Tsonami es [<http://www.tsonami.cl/>].

En Brasil, el Festival Internacional de Lenguaje Electrónico [FILE]⁴⁰, es un espacio independiente que cuenta con apoyos públicos y privados y lleva diez años de ediciones itinerantes entre distintas ciudades, tales como Belo Horizonte, Brasilia, São Paulo, São Luis y Vitória, presentando multiplicidad de conciertos, performances, conferencias, exhibiciones y publicaciones; también tenemos al Festival Internacional de Música Experimental [FIME]⁴¹, que organizado por Ibrasotopé, en 2017 tuvo su tercera edición, también en la ciudad de São Paulo.

Colombia ofrece anualmente el Festival en Tiempo Real⁴², un espacio abierto, flexible e independiente con origen en 2009 orientado a la música experimental y lenguajes multimediales organizado por la investigadora - creadora Ana María Romano, que cuenta con conciertos, conferencias, conversatorios, paneles y exposiciones y que además, en estos últimos años ha tomado fuertes riendas en la visibilización del género femenino dentro del contexto regional; también desde el año 2014, Voltaje, salón de arte y tecnología⁴³ se ha ganado su lugar en la escena Bogotana. Organizado desde la Universidad de Los Andes, cuenta con un espacio para piezas de distinta naturaleza y un foro académico al que asisten artistas nacionales e internacionales; por último, me parece destacable la actividad que reúne el Museo de Arte Moderno de Medellín [MAMM] que además de su énfasis en talleres y distintas actividades que conviven en el cruce de arte, ciencia y tecnología, a partir de la apertura del Lab3, dispone de un espacio dedicado de forma exclusiva a la experimentación sonora y a la creación de proyectos especiales.

En México, el festival Internacional Transito MX⁴⁴, organizado por el Centro Multimedia del Centro Nacional de las Artes [CENART] es una propuesta bienal cuya dirección y temática específica cambia para cada edición, incluyendo charlas, instalaciones interactivas, conciertos y talleres de diversa índole. Lleva siete ediciones de vida, sin embargo, la séptima y última, correspondiente a septiembre de 2017 debió ser suspendida por el sismo que aconteció en Ciudad de México para esa misma época.

En Argentina, tenemos otro tanto: CEIArte, de la Universidad Nacional de Tres de Febrero organiza periódicamente los Encuentros de Cooperación e Intercambio, donde cada edición tiene una temática específica a partir de la cual se invita a los interesados a participar; pero también lleva a cabo iniciativas aisladas, como lo fueron las Jornadas de Reflexión en Arte electrónico y educación realizadas por primera vez en agosto de 2017; el Congreso Internacional de Ciencia y Tecnología Musical [CICTEM]⁴⁵, que organizado

⁴⁰ El sitio web oficial del FILE es [<http://file.org.br/>].

⁴¹ El sitio web oficial del FIME es [<http://www.fime.art.br/>].

⁴² El blog oficial del Festival en Tiempo Real es [<https://tiemporealyladob.wordpress.com>].

⁴³ El sitio web oficial de Voltaje es [<http://voltaje.co>].

⁴⁴ El sitio web oficial de Transito es [<http://transitiomx.net/>].

⁴⁵ El sitio web oficial del CICTEM es [<http://www.cictem.com.ar/>].

bienalmente desde la Universidad Nacional de las Artes, tuvo su tercera edición en 2017; Sonido Presente, llevado a cabo por el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral que desde 2009 se ha posicionado tradicionalmente en el mes de agosto proponiendo una variedad de masterclasses, conciertos y conferencias.

La Universidad Nacional de Lanús alojó entre los años 2000 y 2014 al Festival Internacional Sonoimágenes –en el cual tuve el gusto de trabajar como coordinador de programación en sus últimas tres ediciones–, organizado desde el CEPASA con espacios para seminarios y conciertos distribuidos en sus tres días de duración. A pesar de no continuar este festival, el CEPASA produce aisladamente jornadas, encuentros, conciertos y conferencias relativos a los lenguajes sonoros y audiovisuales contemporáneos. Desde el año 2015, también esta casa de estudios ofrece de forma bienal el Festival Escalatrónica, orientado específicamente a las artes electrónicas con énfasis en el montaje de instalaciones y el armado de un ciclo de conferencias que luego se compilan y editan en un libro - catálogo.

La Universidad Nacional de Quilmes dispone para finales de año espacios de conciertos y reflexión en su ciclo La UNQ Suenas y el Festival Internacional Muchas Músicas que tiene como objetivo generar un lugar de encuentro y de intercambio entre artistas de diversos géneros y propuestas musicales, provenientes del ámbito popular y también del clásico y contemporáneo.

Nuevas Músicas por la Memoria [NMXML] es un espacio dedicado a la música y a la memoria, por la defensa de los derechos humanos y la plena vigencia de la democracia en Argentina, fundado en el año 2011. Configurado como un festival internacional de periodicidad anual, en sus primeros cinco años NMXML tuvo lugar en el Espacio Cultural Nuestros Hijos y sus últimas dos ediciones se realizaron en el Teatro Margarita Xirgu / UNTREF, con el apoyo de la Licenciatura en Música de la Universidad Nacional de Tres de Febrero.

El festival Bahía [in] sonora, organizado de forma independiente desde hace ya diez años también ofrece conferencias y conciertos de artistas locales e internacionales con sus actividades repartidas entre cuatro sedes que suelen ser el Museo MBA - MAC, el Teatro Municipal, el Aula Magna de la Universidad Nacional del Sur y el Museo Ferrowhite.

En la provincia de Córdoba encontramos algunas propuestas también: la Bienal de Composición, organizada desde el Centro de Producción e Investigación en Artes [CEPIA]⁴⁶ de la Universidad Nacional de Córdoba [UNC] supo tener tres ediciones siendo la última en 2015. Cabe destacar, que el CEPIA es un organismo dependiente de la Facultad de Artes de la UNC que fue creado para promover la producción, la investigación y la difusión de proyectos relacionados al arte, apoyando no solo este tipo de encuentros sino también generando publicaciones periódicas y brindando apoyos para la concreción de proyectos de docentes, estudiantes y graduados.

Las Jornadas Argentinas de Música Contemporánea e Investigación [JAMCI] organizadas por Grupo Corat llevan trece ediciones con periodicidad anual, ocupando

⁴⁶ El sitio web oficial del CEPIA es [<http://cepia.artes.unc.edu.ar/>].

generalmente dos o tres días de finales de noviembre –en sedes diversas de la ciudad de Córdoba– y reúnen por convocatoria abierta a investigadores - creadores sin distinción de nacionalidad.

Una última propuesta cordobesa: el ciclo Experimentalia. Desde el Centro Cultural España Córdoba y dividido en cuatro fechas aisladas durante el mes de septiembre, es un espacio abierto a manifestaciones sonoras, audiovisuales y experimentales de todo tipo. Lleva al día de hoy, ocho ediciones en su haber.

De las propuestas nacionales más recientes se destacan el flamante Festival Internacional de Música Electroacústica organizado desde el Centro Cultural Kirchner, cuya primera edición fue el pasado agosto de 2017. Además de contemplar conciertos, promueve la participación de todas las Universidades que tienen carreras afines a los lenguajes electroacústicos y una variedad de referentes invitados a brindar conferencias y talleres. También comenzó en 2017 el ciclo Suená Así!, organizado por la Fundación Destellos y el Museo MAR de Mar del Plata. Se ofrecieron en el microcine del Museo tres conciertos de música electroacústica y música visual orientados sobre todo a acercar estas propuestas al público no especializado.

Por último, el Centro de Arte Sonoro [CASo] que funciona desde 2016 en la Casa Nacional del Bicentenario articulando actividades en cuatro ejes: exhibiciones permanentes, conciertos, el funcionamiento de un medialab y una web de construcción permanente.

5.3.8. Impacto

Es notable que tanto el festival Visiones Sonoras y el Festival Internacional de la Imagen ajustan fuertemente la agenda regional ya que al tener fechas medianamente fijas y ser altamente relevantes para la escena de las artes sonoras, los investigadores - creadores planifican sus artículos y producciones artísticas pensando directamente en los escenarios y fechas propuestas, con las áreas temáticas elegidas para cada caso; además, se da un fenómeno particular –y a mi entender, muy característico de nuestro contexto latinoamericano–, que es la existencia de diferentes eventos satélites que aprovechan la presencia de estas personalidades en la región para invitarlos a otros cercanos geográficamente, ahorrando presupuesto propio de viáticos, por ejemplo o llegando incluso a pensar una jornada o concierto a partir de la presencia de un determinado invitado en un país o provincia vecina. También se da la situación inversa: los investigadores - creadores, al planificar, arman sus giras en función de un evento grande y buscan coordinar distintos encuentros más pequeños en contextos cercanos para aprovechar su estadía en tal o cual país.

El impacto de estas acciones, es a su vez potenciado por propuestas transversales, que forman parte o posibilitan diversas acciones respecto al circuito propuesto.

Encontramos aquí a Fundación Telefónica⁴⁷ y a Ibermúsicas⁴⁸. La primera, con presencia en múltiples países de Latinoamérica –Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Ecuador, El Salvador, Guatemala, México, Nicaragua, Panamá, Perú, Uruguay, Venezuela y por supuesto, Argentina–, alienta una diversidad de proyectos relativos al cruce entre arte, ciencia y tecnología, proponiendo muestras, talleres, charlas y publicaciones.

Ibermúsicas, por su lado, aprobado en noviembre de 2011 y comenzando su accionar en 2012, dispone de un programa que fomenta la presencia de diversos actores del ámbito musical brindando estímulos y apoyos de distintos tipos –ayudas a la movilidad, ayudas para la concreción de residencias, ayudas a festivales y espacios, concursos de composición, capacitaciones del sector musical, proyectos de difusión– estimulando el desarrollo y la diversidad cultural en la región. Son destacables los objetivos del programa:

1. Apoyar la formación de nuevos públicos para los espectáculos musicales iberoamericanos, con especial énfasis en los jóvenes y los grupos poblacionales en situación vulnerable.
2. Fomentar la distribución, circulación y promoción de espectáculos musicales iberoamericanos en los Estados parte del Programa.
3. Incentivar las producciones y coproducciones de espectáculos musicales entre promotores públicos y/o privados de la escena iberoamericana.
4. Impulsar la creación musical y las residencias creativas.
5. Promover la formación en el campo de la producción y la gestión de las Artes de la Música.
6. Impulsar las ediciones musicales, la publicación de partituras y contribuir a la discografía de la región.
7. Promover la difusión y producción de la obra de los compositores iberoamericanos.
8. Impulsar la valoración en la diversidad y riqueza cultural presente en las Músicas Iberoamericanas con base en lo expresado en la Convención por la Diversidad Cultural de la UNESCO, incorporando la perspectiva de género y etnia

⁴⁷ El sitio web oficial de la Fundación Telefónica en Argentina es [<http://www.fundaciontelefonica.com.ar>].

⁴⁸ El sitio web oficial de Ibermúsicas es [<http://www.ibermusicas.org/>].

en la convocatoria que el programa realizará y con ello apoyar las creaciones musicales de los pueblos indígenas y afrodescendientes en particular.

(recuperado de <http://www.ibermusicas.org/es/institucional>)

Si bien el acceso a apoyos financieros externos para asistir a los encuentros mencionados es acotado, el hecho de que la existencia de estos espacios mantenga una periodicidad constante –y en muchos casos las actividades estén organizadas por universidades–, vuelve viable un intercambio fluido desde lo académico, ya que las instituciones universitarias en general no suelen apoyar movilidad para presentar proyectos o productos en un encuentro independiente y esporádico, pero sí lo hacen si el evento se encuentra en el marco institucional y con cierta trayectoria, favoreciendo una vez más la circulación de productos y resultados.

5.4. Instituciones

Como se mencionó al principio de este capítulo, a partir de los datos surgidos de las entrevistas y los cuestionarios autoadministrados, la región quedó representada por veintiséis instituciones pertenecientes a Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Ecuador, México y Uruguay y que pueden consultarse en detalle en el Anexo II, al final de este trabajo.

Si bien todas estas instituciones tienen tradición en una formación disciplinar y en el denominado Modo 1 para la producción de conocimiento (Gibbons y colaboradores, 1994), resulta interesante atender a las afirmaciones que delinean que poco a poco, se habilita un espacio institucional para los proyectos de investigación - creación.

[...] muchas de las instituciones que han surgido en las últimas dos décadas proponen, hasta cierto punto, renovar las estructuras educativas. Sin embargo, y seguramente porque las instituciones de educación superior tienen que adaptarse a ciertos estándares y normativas acordes con cada país, los modelos tradicionales son los que priman. (Dal Farra, 2013, p. 3)

En algunos casos excepcionales, se ha logrado disponer de programas de posgrado directamente orientados a la práctica artística como es el caso del doctorado en procesos de creación musical⁴⁹ de la Universidade de São Paulo, que contempla la producción con énfasis en composición, performance, creación para la educación y sonología; o la maestría en Diseño y creación interactiva⁵⁰ y el doctorado en Diseño y

⁴⁹ La propuesta de este programa de doctorado de la Universidade de São Paulo puede visitarse en [<http://www3.eca.usp.br/pos/ppgmus>].

⁵⁰ La propuesta de este programa de maestría de la Universidad de Caldas puede visitarse en [<http://www.maestriaendisenio.com/>]

Creación⁵¹ de la Universidad de Caldas. Pero la realidad es que en la mayor parte del contexto institucional universitario, rige una dura tradición musicológica que busca encajonar cada investigación dentro de las reglas clásicas que el método tiene a disposición para las ciencias sociales. Incluso los formularios de presentación de proyectos para nuevas investigaciones, que mantienen un formato específico estipulado por las secretarías o comisiones de investigación de cada institución, no suelen incluir casillas o espacios para incluir producción de tipo artístico como producto de la investigación. Frente a esta problemática común de la región, son los investigadores - creadores quienes buscan estrategias o alternativas para plantear proyectos de investigación y que sean aprobados, a veces esquematizando un marco teórico sin mencionar la producción artística, a veces montando laboratorios y justificando su existencia en forma de investigación aplicada.

Dentro de estos mecanismos para visibilizar a la investigación - creación, también están las estrategias de circulación de resultados. Muchos de los encuentros que vimos anteriormente nacieron como pequeñas iniciativas o foros universitarios para reflejar los frutos de los proyectos y que luego de popularizarse puertas adentro, se convirtieron en eventos más grandes abiertos a la comunidad en general, habilitando incluso nexos entre instituciones. La modalidad de una jornada estructurada como concierto - conferencia o concierto - debate es la excusa perfecta para cumplir con el requisito institucional tradicional de socializar un resultado teórico de la forma clásica pero además mostrar la producción de naturaleza práctica que también fue parte del proceso.

Queda mucho camino por recorrer en el aparato universitario. Pensemos que una de las razones de ser de los medialabs y espacios de producción colaborativa alternativos es tener independencia de la burocracia y de las reglas de producción impuestas por la institucionalidad. Sin embargo, se van pergeñando propuestas y opciones para avanzar en esta línea. Esperemos que estas buenos intentos devenidos encuentros, proyectos y festivales puedan mantener su vigencia en el tiempo. Hasta que la tradición los naturalice y los tenga en cuenta como parte de la historia.

⁵¹ La propuesta de este programa de doctorado de la Universidad de Caldas puede visitarse en [<http://www.doctoradoendisenio.com/es>]

6. Conclusiones

Hemos llegado al final del recorrido, corriéndole el velo a la cuestión de la investigación - creación por un lado, y por otro construyendo un primer mapeo que nos permite ver qué es lo que está sucediendo en nuestro contexto latinoamericano. Si bien cada sección supo tener su cierre parcial a modo de aporte a la conclusión, es momento de recapitular y ver en perspectiva hasta dónde llegamos con este desarrollo, atendiendo a los puntos fuertes pero también a aquellos que ameritan una profundización específica de ciertos temas en particular para ser entendidos con mayor grado de certezas.

En primer lugar pudimos, a partir del estudio de las normativas y los casos de aquellos países que fueron los primeros en dar el paso adelante hacia definiciones posibles para enmarcar o dibujar límites claros para la investigación artística. Entendimos así que los procesos en muchos casos son más importantes que los productos y optamos por el término investigación - creación, coincidiendo con diversos autores en que es un tipo de investigación que se pone en marcha a través de un proceso creativo, apuntando a producir una pieza artística y un texto, que pudiendo relacionarse de múltiples formas con la pieza, permite una reflexión sobre la misma.

Esta concepción sin dudas plantea un quiebre epistemológico. La modernidad y sus posturas respecto a la suprema objetividad nos han quedado lejos. Es razonable pensar que si en un mediano plazo las banderas de la investigación - creación se mantienen firmes y los productos son construidos de forma rigurosa de forma tal que la sociedad se vea beneficiada con ellos, el paradigma que aceptó, por así decirlo, a las ciencias sociales, se fracturará terminando por aceptar a la investigación - creación como un integrante más de su familia.

Tenemos ahora un panorama complejo: el debate nace desde los investigadores - creadores y no desde la administración de las instituciones, que son las que imponen la agenda de cara a cualquier cambio o ajuste en planes de estudios o normativas y –algo no menor– estipulan los presupuestos para cada área. Es por esta razón que es necesario que los artistas que trabajan en la universidad investigando, mantengan firmes estas banderas.

[...] es muy importante que los artistas demuestren que hacer arte puede ser una forma de investigación que es absolutamente relevante para la vida de la academia. Entonces para mí, creo que debemos empezar por los compositores o por los artistas y no querer que las instituciones cambien solas. (Barroso,VIII)

Tal como plantea Edgar Barroso, las instituciones no cambiarán por su cuenta. Sería ingenuo pensarlo. Nunca lo han hecho y toda revolución epistemológica comienza, como ya vimos, desde la presión fundamentada que ejercen las minorías. Pienso que tarde o temprano, la proliferación de productos y avances provenientes de proyectos de investigación - creación útiles para la sociedad será tal que será difícil para las autoridades dar vuelta la cara y hacer caso omiso.

Las puertas a esta revolución ya están entreabiertas: mientras la lógica de la modernidad implicó especializarse en un solo dominio disciplinar, la situación actual toma una postura muy crítica respecto a esta suerte de compartimentos estancos en los que se produce el conocimiento –porque no podemos negar que igualmente, se sigue avanzando en los campos disciplinares–, queriendo trascenderlos para poder establecer nuevas reglas de juego. Las disciplinas se convirtieron en territorios llenos de reglas propias que limitan altamente los resultados. Podríamos preguntarnos: ¿a quién benefician estas reglas? Sin dudas atentan contra cualquier cambio innovador que se proponga desde fuera, funcionando como el cerrojo perfecto que permite controlar activamente todo lo que sucede dentro de cada disciplina. Sin embargo, el avance del llamado Modo 2 para la producción de conocimiento es un claro ejemplo de que ya existe mucha gente organizada detrás de una nueva concepción y es preciso entender que mientras más investigadores - creadores sean conscientes de la existencia de esta posición –que es crítica con el modelo tradicional–, mayores serán las probabilidades de que comiencen a aparecer justificaciones y pertinencias provenientes de este marco teórico en las investigaciones radicadas en sus instituciones particulares, moviendo el avispero entre evaluadores, revisores pares y autoridades.

Respecto a la situación actual de la investigación - creación en Latinoamérica, encontramos –en menor o mayor medida– comprobada la hipótesis de que distintas universidades, instituciones y centros abocados a la investigación y al crecimiento del campo artístico musical, permiten cada vez más el desarrollo, la incorporación y utilización de metodologías que contemplan a la práctica artística en música como vehículo de creación de nuevo conocimiento. Todos los referentes entrevistados apoyaron la idea de que esto es algo que está sucediendo y que actualmente estamos mejor que hace unos años, aunque claro, con matices. La tradición musicológica está arraigada y aunque la investigación - creación se plantea como una alternativa y no como un reemplazo, puertas adentro, la convivencia de investigadores tradicionales con creadores –y sobre todo la pugna por un presupuesto– no siempre es sencilla. No obstante, tal vez la diferencia más grande que tenemos por zanjar hoy en día es la disparidad entre quienes se dedican a la composición, que disponen de distintos procesos creativos que dan como resultado una pieza nueva y quienes estudian un instrumento, que ocupan procesos destinados a la interpretación y performatización de una pieza que puede ser propia, pero suele ser ajena. Iracema de Andrade, reconocida internacionalmente por su carrera como cellista pero también con larga trayectoria en investigación describe el problema:

[...] en el caso del compositor hay una facilidad quizás [...], de categorizar el trabajo en este ámbito de investigación artística ya que al fin y al cabo tienes concretamente determinadas obras, compuestas con este objetivo de responder a un proyecto de investigación y el producto final son X obras fundamentadas en tal o cual técnica, estética, escuela. En el caso del intérprete, creo que esta apelación

todavía es mucho más diluida. Mucho más etérea porque no tienes un producto final. (De Andrade, XI)

De todas formas, reconociéndonos como transeúntes del comienzo de esta tendencia –y sobre todo en nuestro territorio– las metodologías recopiladas y ampliadas deberían servir para acotar esta brecha y sobre todo ayudar a dar un primer paso hacia esta difusión de un nuevo modelo, estableciendo nuevas relaciones entre la investigación y la práctica artística que a su vez impliquen a los investigadores - creadores en el desarrollo y puesta a prueba de nuevos modelos funcionales.

Tanto los referentes entrevistados, como los datos provenientes de los cuestionarios autoadministrados reconocen una fuerte hibridación de metodologías, orientada sobre todo hacia el trabajo autoetnográfico, con reflexiones basadas en notas personales de diarios de campo y bitácoras que se compendian durante el proceso de trabajo.

Además de no ser un camino sencillo, los hilos invisibles de las relaciones de poder entre países centrales y periféricos, también hacen de las suyas:

[...] no he podido hacer que modifiquen el plan de estudios para que ciertas materias teóricas se cambien. ¿Y por qué no? porque si un chavo que es pianista y quiere hacer una maestría en Estados Unidos, va a tener que cumplir ciertos requisitos que hay que asegurarle. Lo que es absurdo, es que haya que enseñar en función de lo mismo y estar mediatizados por aquellas instituciones que marcan el modelo que cambia el rumbo. (Cardona, VII)

Si reflexionamos al respecto, notamos que el lugar que ocupamos en la matriz colonial de poder, no es el de tomar las decisiones sino el de adaptarnos en alguna medida a los cambios y necesidades que suceden primero en otras latitudes. Aunque todos coincidamos que la Universidad debería brindar más apoyo para investigación - creación en música, nuestro lugar como región queda determinado en relación a la economía y política internacional, donde por supuesto, cada nación realiza un planteo de política científica acorde a las necesidades que entiende para ser funcional a esta matriz de la que hablamos, o bien intenta poner en práctica alternativas de escape para obtener cierta independencia a partir del plus valor diferencial de sus productos. Así como en Argentina las áreas de prioridad actuales son nanotecnología, biotecnología y TIC, sería interesante poder discutir, dentro de la pequeña porción de presupuesto correspondiente a las humanidades y ciencias sociales –en relación a las ciencias duras y aplicadas–, cuáles son las posibilidades de una ampliación en artes como una alternativa tangencial a esta relación de poder.

Siendo menos ambicioso, o mejor dicho, siendo más pragmático, el punto está en conocer los alcances de los mecanismos de los que disponen las institucionales para auspiciar un progreso propicio para la investigación - creación en sus contextos de producción, socialización de resultados –sean piezas artísticas o artículos– y circulación de los mismos en los espacios que así lo permitan, que como vimos son muchos y con

diversos enfoques: quedan pocos aquellos festivales de música que solo constan de conciertos. Se ha convertido en una práctica regular la incorporación de un foro que permita la exposición de los trabajos teóricos que fundamentan las piezas que se ofrecen en concierto. Lo mismo en la dirección opuesta: quedan pocos congresos de música que no dispongan de espacios para realizar performances y presentar piezas. No debemos olvidar que también existen propuestas transdisciplinares de festivales, jornadas y simposios que avalan el cruce de artes electrónicas, ciencia y tecnología, estipulando espacios para presentar música, proyectar audiovisuales, montar instalaciones e impartir talleres.

Después de haber recorrido y conocido muchos de estos espacios, me permito afirmar que la agenda anual de la región está muy bien aceptada. Un indicador de que esto es así, es la circulación de un mismo proyecto por una suerte de circuito implícito que queda planteado entre los encuentros más grandes y otros del tipo satélite, que aseguran la buena difusión de los resultados de un proceso.

La comunidad interactúa y en general los lazos de colaboración entre individuos, colectivos e instituciones son numerosos. Somos pocos y nos conocemos mucho, podríamos decir. La existencia de redes como Redasla y RedCATSur, entre otras, son buenos ejemplos de ello y el resultante de las entrevistas y los cuestionarios autoadministrados es iluminador. Pero con todos estos datos relevados, el mapeo alcanzado se plantea como una primera aproximación al problema, quedando así abierto el campo de juego. Las problemáticas existentes respecto a las posibilidades de la investigación - creación en nuestro territorio han sido identificadas, conceptualizadas y relacionadas, y si bien la metodología implementada asegura que el desvío no puede ser mayor, es necesario una etapa de profundización posterior para poder entender los detalles más puntuales de aquellas realidades particulares: por más diversas que sean las redes desde donde se relevaron los datos, debemos reconocer que tienen limitaciones dentro de la riqueza y que pueden generar distintos sesgos aislados que podrían convertirse en germen de una nueva investigación.

Mientras tanto, seguimos siendo parte de esta Latinoamérica investigadora y creadora que intenta acercarse a la ciencia y al arte. Investiguemos, creemos. Difundamos, impliquémonos en nuevos métodos y nuevas estrategias. Apasionémonos. Trabajemos juntos. Equivoquémonos. Volvamos a empezar. Pero siempre pensando que para alentar cambios no alcanza la crítica, sino también el diálogo y la construcción. El camino está apenas delineado, pero la responsabilidad de mantener la marcha firme hacia adelante es nuestra.

7. Bibliografía

AHRC (2016). Research funding guide, Version 3.8, December 2016. Disponible en <http://www.ahrc.ac.uk/documents/guides/research-funding-guide/> [Fecha de consulta: marzo de 2018]

Arfuch, Leonor (1995). La entrevista, una invención dialógica. Barcelona, Paidós.

Arnold, Marcelo; **Urquiza**, Anahí y **Thumala**, Daniela (2011). Recepción del concepto de autopoiesis en las ciencias sociales. Sociológica, año 26, Núm. 73, pp. 87-108.

Babbitt, Milton (1958). Who cares if you listen. High Fidelity. Massachusetts, ABC Consumer Magazines.

Bachelard, Gastón (2000). La formación del espíritu científico. Ciudad de México, Siglo XXI Editores.

Borgdorf, Henk (2005). El debate sobre la investigación en las Artes. Amsterdam School of de Arte. Disponible en: goo.gl/QnDcgY [Fecha de consulta: marzo de 2018]

Bresler, Liora (1995). Ethnography, Phenomenology And Action Research In Music Education. The Quarterly Journal of Music Teaching and Learning. Vol. VI, Nro. 3.

Candy, Linda (2006). Practice based research: A guide. Creative & Cognition Studios, University of Technology, Sydney, Australia.

Casas, Rosalba (2003). Las nuevas formas de producción de conocimiento: reflexiones en torno a la interdisciplina en las ciencias sociales. Omnia - Núm. especial. XVII Congreso Nacional de Posgrado, pp. 263 - 274.

Cetta, Pablo (2011). "La composición musical como investigación interdisciplinaria" [en línea]. Consonancias, pp. 10 - 37. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/composicion-musical-como-investigacioninterdisciplinaria.pdf> [Fecha de consulta: agosto de 2015]

Chapman, Owen y **Sawchuk**, Kim (2012). Research-Creation: Intervention, Analysis and *Family Resemblances*. Canadian Journal of Communication. Vol. 37, pp 5-26.

Conisbee, Molly (2008). The history of the Arts and Humanities Research Council. Disponible en: <http://www.history.ac.uk/makinghistory/resources/articles/AHRC.html#f3> [Fecha de consulta: marzo de 2018]

Conte, Richard (2001). Éditorial. [plastik]. Nro1. pp 2-7. Disponible en: <http://cerap.univ-paris1.fr/spip.php?article149>

Cortázar, Julio y **Dunlop**, Carol (2008). Los astronautas de la cosmopista. Buenos Aires, Alfaguara.

Dal Farra, Ricardo (2013). Las Artes Electrónicas en América Latina. Disponible en: http://www.ceiarteuntref.edu.ar/ae_latam_texto1 [Fecha de consulta: marzo de 2018]

De la Cuesta - Benjumea, Carmen (2006). La teoría fundamentada como herramienta de análisis. Cultura de los Cuidados. 20: 136-140.

de Sousa Santos, Boaventura (2010). Descolonizar el saber, reinventar el poder. Montevideo, Ediciones Trilce.

Díaz, Esther (2002). “Los discursos y el método”, en Díaz Esther (editora) Perspectivas Metodológicas Año 2, N°2. Disponible en: <http://revistas.unla.edu.ar/epistemologia/article/view/595/630> [Fecha de consulta: marzo de 2018]

Díaz, Esther (2010). Entre la tecnociencia y el deseo. La construcción de una epistemología ampliada. Buenos Aires, Biblos.

Durant, Alan (1994), A new day for music? digital technologies in contemporary music making, en Hayward, Philip (editor) Culture, technology and creativity in the late twentieth century. Londres, John Libbey.

Dweck, Carol (2006). Mindset: The new psychology of success. New York, Random House.

Eco, Umberto (2008). Apocalípticos e integrados. Buenos Aires. Tusquets editores.

Ellis, Carolyn y **Bochner**, Arthur (2000). Autoethnography, Personal Narrative, and Personal Reflexivity. En Handbook of Qualitative Research, editado por N. Dezin e Y. Lincoln, 733–68. Thousand Oaks California, Sage.

ERA 2010 National Report (2010). Disponible en http://archive.arc.gov.au/archive_files/ERA/2010/National%20Report/ERA_2010_National_Report.pdf [Fecha de consulta: marzo de 2018]

Findeli, A. B. (2008). Research Through Design and Transdisciplinarity: A Tentative Contribution to the Methodology of Design Research. Disponible en: <https://www.researchgate.net/publication/>

[235700599_Research_Through_Design_and_Transdisciplinarity_A_Tentative_Contribution_to_the_Methodology_of_Design_Research](#) [Fecha de consulta: marzo de 2018]

Foucault, Michel (1994). *Hermenéutica del sujeto*. Madrid, Ediciones de la Piqueta.

Frayling, Christopher (1993). *Research in art and design*. Royal College of Art Research Papers series 1. London, Royal College of Art.

Gadamer, Hans-George (1998). *Verdad y Método*. Salamanca, Ediciones Sígueme.

Gibbons, Michael; **Limoges**, Camille; **Nowotny**, Helga; **Schwartzman**, Simon; **Scott**, Peter and **Trow**, Martin (1994). *The Production of Knowledge. The Dynamics of Science and Research in Contemporary Societies*. Londres. Sage.

Glaser, Barney y **Strauss**, Anselm (1967). *The discovery of Grounded theory: Strategies for qualitative research*. New York: Aldine Publishing.

Gómez Muns, Rubén y **López Cano**, Rubén (2008). *Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social*. Salamanca, SIBE-Obra Social Caja Duero.

Gosselin, Pierre y **Le Coguiéc**, Éric (editores) (2009). *La recherche création*. Québec. Presses de l'Université du Québec.

Grice, Paul (1975). *Logic and Conversation en Syntax and Semantics*, vol. 3 editado por P. Cole y J.L. Morgan, Academic Press.

Guerrero Muñoz, Joaquín (2014). El valor de la auto-etnografía como fuente para la investigación social: del método a la narrativa. *AZARBE Revista internacional de trabajo social y bienestar* Nro. 3. pp. 237 - 242.

Heidegger, Martin (2016). *Ser y tiempo*. Madrid, Trotta.

Heinz, Dieterich (2001). *Nueva guía para la investigación científica*. Editorial Planeta. Ciudad de México

Herbert, James (2008). *Creating the AHRC: an Arts and Humanities Research Council for the Twenty-First Century*. Oxford. British Academy Publication.

Herrera Batista, Miguel Ángel (2010). Investigación y diseño: reflexiones y consideraciones con respecto al estado de la investigación actual en diseño. En: *No Solo Usabilidad*, nº 9, 2010. Disponible en http://www.nosolousabilidad.com/articulos/investigacion_diseno.htm [Fecha de consulta: marzo de 2018]

Husserl, Edmund (2002). Renovación del hombre y de la cultura. Cinco lecciones. México: Ánthropos Editorial.

Jaaniste, Luke y **Haseman**, Bradley (2009). Practice-led research and the innovation agenda : beyond the postgraduate research degree in the arts, design and media. In: ACUADS 2009 Conference : Interventions in the Public Domain, 30 September - 2 October 2009, Queensland College of Art, Griffith University, Brisbane, Queensland.

Jean, Marcel (2009). *Sens et pratique* en Gosselin, en Pierre y Le Coguiec, Éric (editores). La recherche création. Québec. Presses de l'Université du Québec.

Kershaw, Baz (2009). *Practice as Research through Performance* en Smith, Hazel, y Dean, Roger (editores) Practice-led research, research-led practice in the creative arts. Edimburgo, Reino Unido, Edinburgh University Press.

Leavy, Patricia (2009). Method meets art: Arts-based research practice. New York. The Guilford Press.

Libertella, Mauro (2006). Leonardo Moledo, multifacético: ¿Miramos las estrellas?. En: Encrucijadas, no. 37. Universidad de Buenos Aires. Disponible en el Repositorio Digital Institucional de la Universidad de Buenos Aires: http://repositorioubas.sisbi.uba.ar/gsd/collect/encruci/index/assoc/HWA_465.dir/465.PDF [Fecha de consulta: marzo de 2018]

Lyotard, Jean-François (1986). La condición posmoderna. Madrid, Cátedra.

Luhmann, Niklas (1986). The Autopoiesis of the Social System, en Geyer, Felix y Van der Zouwen, Johannes (editores), Sociocybernetic Paradoxes: Observation. Control and Evolution of Self Steering Systems. Sage, Londres, pp. 172-192.

Mäkelä, Maarit; **Nimkulrat**, Nithiukl; **Dash**, D. P. y **Nsenga**, Francois (2001). On Reflecting and Making in Artistic Research. Journal of Research Practice. Vol.7, N°1. AU Press, Canadá.

Maturana, Humberto y **Varela**, Francisco (1994). De máquinas y seres vivos. Autopoiesis: la organización de lo vivo, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.

Méndez, Mariza (2013). La autoetnografía como un método de investigación: ventajas, limitaciones y críticas. Colombian Applied Linguistics Journal. Vol. 15 no.2. Bogotá. pp 279 - 287.

Mombrú Ruggiero, Andrés y **Margetic**, Alejandro (2013). El hacedor de tesis.

Avellaneda, LJC Ediciones.

Monje, Carlos (2011). Metodología de la investigación cuantitativa y cualitativa. Neiva, Universidad surcolombiana.

Nierhaus, Gerhard (2009). Algorithmic composition: paradigms of automated music generation. Viena, Springer.

Nicolescu, Basarab (1996). La Transdisciplinarité. Manifeste. París. Du Rocher.

Nowotny, Helga (2006), The Potential of Transdisciplinarity. Disponible en http://www.helga-nowotny.eu/downloads/helga_nowotny_b59.pdf [Fecha de consulta: marzo de 2018]

Piaget, Jean, y **Gréco**, Pierre (1972). Epistemología de las ciencias humanas. Buenos Aires: Proteo.

OECD (2015), Frascati Manual 2015: Guidelines for Collecting and Reporting Data on Research and Experimental Development, The Measurement of Scientific, Technological and Innovation Activities. Paris, OECD publishing.

Pombo, Olga (2013). Epistemología de la interdisciplinariedad. La construcción de un nuevo modelo de comprensión. Interdisciplina I, número 1 (2013). pp. 1-50.

Quaranta, Daniel (2017). Hacia una polifonía en la investigación musical en Quaranta, Daniel (editor) Ideas Sónicas año 9, número 18 (2017). pp. 25-28.

Reason, Peter y **Bradbury**, Hilary (1994). The SAGE Handbook of Action Research: Participative Inquiry and Practice. Londres, SAGE.

Riley, Shannon y **Hunter** Lynette (Editoras) (2009). Mapping Landscapes for Performance as Research: Scholarly Acts and Creative Cartographies. New York, Palgrave Macmillan.

Sabino, Carlos (1986). El proceso de investigación. Buenos Aires. Ed. Panapo.

Samaja, Juan (2006a). Epistemología y metodología: elementos para una teoría de la investigación científica. Buenos Aires. Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Samaja, Juan (2006b). ¿Qué Tipo de Investigaciones debe Promover la Universidad? Buenos Aires. Editorial Salud Colectiva.

Sánchez, Daniel et. al. (2013). Epistemología de las artes : la transformación del proceso artístico en el mundo contemporáneo. La Plata. Universidad Nacional de La Plata.

Santander, Pedro (2011). Por qué y cómo hacer análisis de discurso. Cinta moebio 41. pp. 207-224.

Schwab, Michael (editor) (2013). Experimental Systems. Future Knowledge in artistic research. Leuven. Leuven University Press.

San Cristóbal, Úrsula y **López Cano**, Rubén (2014). Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos. Catalonia, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

Smith, Hazel, y **Dean**, Roger (2009). Practice-led research, research-led practice in the creative arts. Edimburgo, Reino Unido, Edinburgh University Press.

Stévance, Sophie (2012). À la recherche de la recherche-création: la création d'une interdiscipline universitaire. Intersections: Canadian Journal of Music, vol. 33, n   1, 2012, pp. 3-9.

Stévance, Sophie y **Lacasse** Serge (2013). Les Enjeux de la recherche-création en musique : institution, définition, formation. Québec, Presses de l'Université Laval.

Stévance, Sophie y **Lacasse** Serge (2015). Research-Creation in Music as a Collaborative Space en NMC-Media N V.11 N.3: Research-Creation: Explorations. Disponible en <http://median.newmediacaucus.org/research-creation-explorations/research-creation-in-music-as-a-collaborative-space/> [Fecha de consulta: marzo de 2018]

Strand, Dennis (1998). Research in the Creative Arts. Canberra, DEST Canberra School of Art - The Australian National University.

Valles, Miguel (1997). Técnicas cualitativas de investigación social. Madrid, Editorial Síntesis.

Wilson, Mick y **van Ruiten**, Schelte (editores) (2013). SHARE handbook for artistic research education. Ámsterdam. ELIA.

Ynoub, Roxana (2007). El Proyecto y la metodología de la investigación. Buenos Aires, Editorial Cengage Learning.

Zlatev, Jordan (2009). The Semiotic Hierarchy: Life, Consciousness, Signs and Language. Cognitive Semiotics, No.4, pp. 169-200.

ANEXO I

Entrevistas

I. Antenor Ferreira (Brasil)⁵²

Understanding Visual Music, Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília // 12 de junio de 2015

Cuál es tu especialidad? te dedicás a la música...

Sí. Yo estudié formalmente. Mis estudios de grado fueron en percusión. De hecho toqué percusión en orquestas por 20 años. Pero además, siempre me dediqué a actividades relacionadas a la composición. Incluso cuando estaba estudiando percusión, ya componía algunas cosas, pero de música tradicional brasileña. Y siempre me interesó la musicología, especialmente la investigación sobre este tipo de música. Entonces viajé por varios estados de Brasil, para recolectar material folklórico y lo que se denomina cultura tradicional. Viajé mucho. Después, una vez graduado de la licenciatura, me dediqué a estudiar composición, haciendo una maestría en la que mi tema estuvo ligado a la armonía del siglo XX. Esta investigación dio como producto un libro que se llamó “Relaciones armónicas post-tonales”.

Después, mi doctorado fue en composición. Eso fue en la Universidad de São Paulo, que es la Universidad más grande de Brasil. Aquí mi trabajo final dio como resultado otro libro, que se llama “Análisis musical como principio compositivo”. Mi idea era proponer una herramienta compositiva. Y ahí es, precisamente, que tomo contacto con la música electroacústica.

Al terminar, hice un post doctorado en California, en la Universidad de Riverside. Yo no conocía la música visual y bueno, comencé un trabajo de investigación en colaboración con artistas visuales.

Claramente hay un camino que recorriste que tiene que ver también con las líneas de investigación que fuiste tomando. ¿Qué opinás de la investigación en el campo del arte?

Aquí hay un problema que tiene lugar al menos en Brasil. Hoy mismo, João Pedro Oliveira –que es portugués– me dice: “Antenor, fantástico, nunca vi esto antes. Usted colocó todas las obras artísticas que se vieron aquí en un DVD junto a las actas del simposio”. Y eso nunca había pasado en Brasil, porque siempre la actividad artística fue considerada como una actividad que no es científica: que está cerca de, pero no es científica.

En los eventos, congresos, simposios o encuentros, todo lo que publican es lo que está escrito, raramente las composiciones. Al menos yo, nunca lo vi. Y por eso João Pedro [Oliveira] me decía hoy: “es la primera vez que veo esto”, el hecho de que se publiquen las actas de un simposio y se incluyan las obras artísticas, no es nada común en Brasil.

⁵² Las preguntas de la entrevista fueron hechas en castellano y respondidas en portugués. La traducción del portugués al castellano es propia.

¿Y qué opinás de eso? estaría bueno seguir un camino...

Sí, claro. Porque de esa forma se acreditan esas ideas. La mayoría de las conferencias fueron de investigación - creación en música visual. O sea, todo girando al rededor de una idea que une a la creación y la investigación. Creo que es un camino que hay que seguir, porque la obra artística en estos casos está muy ligada a los resultados de la investigación académica.

¿Creés que el arte puede ayudar al desarrollo de nuevo conocimiento científico?

Sí. Según mi perspectiva, el arte y otras nuevas expresiones, reflejan nuestro entendimiento sobre el mundo. Si bien puede diferir en la manera en que los otros lo entienden, el arte propone una forma de expresar un entendimiento de los fenómenos del mundo. Es una base diferente para la comprensión del mundo, pudiendo servir como herramienta de comprensión.

Desde tu propia experiencia como investigador ¿qué considerás que aporta la inclusión de una práctica artística?

Cuando estamos metidos dentro del contexto artístico, tenemos al arte mezclado con cuestiones de metodología e investigación científica. Eso es complicado, y de hecho tengo que admitirte que en Brasil, por ahora, la investigación artística y principalmente aquellas investigaciones que tienen que ver con la educación musical son muy pero muy simples, sencillas.

No son investigaciones robustas, simplemente presentan una obra, cuentan cómo se construyó, hacen un análisis y listo. Hacen falta investigaciones más consistentes.

Eso es lo que notás en el panorama de las universidades brasileñas. ¿Cómo lo ves en relación al resto de Latinoamérica?

Yo participo de muchas conferencias y congresos relacionados a la educación musical y al campo de la performance en música. Y todos, en sus presentaciones, en sus papers, son muy inconsistentes. Es más, he participado de algunos eventos de América Latina, principalmente en Buenos Aires, organizados por la Sociedad que hoy te comentaba: SACCOM [Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música]; y en ese campo, el arte está muy desarrollado porque están consiguiendo entrecruzar al arte con la neurología, por ejemplo. Se está intentando saber qué sucede desde un punto de vista cerebral cuando escuchamos una obra; o por qué podemos tener una diferencia de percepción con respecto a la misma obra. Qué sucede desde el punto de vista neurológico. Aquí en Brasil no está muy consolidado ese campo, pero ahí vamos...

¿Creés que va a evolucionar positivamente de acá a unos años?

Es un camino nuevo el de la ciencia cognitiva, o bien la llamada cognición musical... es un camino nuevo pero tengo la certeza de que dará resultados positivos, porque explica determinados procesos sobre nuestras maneras de asociar de una forma más directa.

¿Participás actualmente en alguna investigación que tenga que ver con neurociencia?

Sí, participo de una sociedad aquí en Brasil que se llama Asociación Brasileña de Cognición Musical. Pero lo que yo investigo, mi propio campo de investigación es sobre la significación musical. Por qué y cómo atribuimos significado a la música, al discurso. Mi objetivo es entender por qué para una música de tradición clásica creamos significación rápidamente mientras que con la música contemporánea caemos en un vacío. El problema parece estar en poder o no establecer conexiones entre los elementos discurso, y es ahí a dónde mi investigación apunta, intentando responder por qué las personas no consiguen construir significado en el discurso contemporáneo.

¿Esto lo ponés a prueba componiendo?

Sí, las dos cosas. Compongo música y hago investigación más estadística, por así decirlo. Tengo la suerte de estar rodeado de centros de investigación aquí en Brasil o incluso cursos en los que soy profesor, donde aplico tests con los alumnos. Por ejemplo, el último experimento que hice: una secuencia musical dividida en cuatro fragmentos, cuatro pedazos. Les pedía a las personas colocar los fragmentos, ordenarlos en la forma que a ellos le resultara un sentido musical.

Si entiendo bien... ¿una obra desordenada?

Claro. Una obra totalmente desordenada, completamente atonal. Y cuando las personas se ponen a trabajar en encontrarle un orden a esos cuatro pedazos de música, hay una disparidad total. La respuesta es más o menos pareja para todos los órdenes posibles. No hay un número significativo que nos indique que estamos consiguiendo algo puntual.

¿Cuál creés que puede ser un terreno común que todavía no está desarrollado entre la práctica musical y la práctica científica?

Creo que el punto es profundizar las relaciones que ya existen, o buscar nuevos caminos en esos lazos. En el año 1956, Leonard Meyer publica *Emotion and meaning in music*. Él fue el primero que propuso una teoría para explicar cómo atribuimos significación a los eventos musicales. Mi tarea, en este caso, es ampliar su teoría a la atonalidad, porque él siempre menciona y está mucho más atento a la música tonal.

II. Pablo Di Liscia (Argentina)

Café La Academia, Güemes y Coronel Díaz, Buenos Aires, Argentina // 3 de julio de 2015

Sos músico, te dedicás a la composición y te especializaste en programación y computación aplicada. ¿Cuál considerás vos que es tu especialidad?

Es la mía, una doble especialidad. Por un lado lo que vos decías... por otro más que la música electroacústica, me han interesado específicamente en ese campo, determinadas líneas de investigación que son la espacialización del sonido, el análisis espectral del sonido y el uso de la computadora como asistente para la composición musical y para el análisis. Yo diría que esa es mi especialidad y que después, por supuesto, tiene dos caras: una es la investigación y la producción académica y otra es la producción artística.

¿Cómo llegás a investigar? Si recordás cuál fue tu primer proyecto, los primeros pasos...

Yo creo que si pienso, la diferencia es la acreditación y el reconocimiento. Respecto a las actividades que he hecho, alguien puede decir tiene más experiencia o menos experiencia, que lo hace mejor, que tiene más información, más recursos... pero en realidad, la naturaleza de las actividades que yo siempre hice fueron más o menos las mismas. Fue una especie de realimentación entre la producción tecnológica y artística y una reflexión de tipo teórica que impactaba en la producción de teoría compositiva, en la producción de herramientas de software para la creación o para el análisis. Siempre fue así.

Ahora, si me preguntás cómo empecé con la música por computadora, la historia es larga. Yo tuve una formación de músico tradicional muy fuerte, inclusive me recibí de profesor de guitarra en 1980 en la Universidad Nacional de Rosario. Paralelamente a eso estudié composición con Dante Grela y después con Francisco Kröpfl. Estudié guitarra particular durante bastante tiempo con un gran guitarrista argentino, Miguel Ángel Girollet. Fui concertista de guitarra durante mucho tiempo y no solo de repertorio clásico sino también de música contemporánea: toqué obras de Luis Musillo, de Gandini y de Dante Grela inclusive.

Los estudios de composición con Kröpfl me llevaron a estudiar música electroacústica, que era una especialidad en la cual él fue un pionero acá en Argentina.

En Recoleta estudiabas con él...

Claro. Es que en esa época uno no podía estudiar música electroacústica sin tener un laboratorio de producción. Y era incomprable, inaccesible para los compositores. Y él fue el que me llevó a estudiar todo ese terreno. Yo tengo que decir que en el momento en que me puse a estudiar –por supuesto me pareció fascinante–, compuse una obra para guitarra y electroacústica que todavía se toca y se tocó bastante, usando las técnicas antiguas de corte y empalme de cinta en el laboratorio analógico. Pero la verdad es que no me interesaba mucho. Mi interés realmente apareció cuando descubrí la música por

computadora. A la música electroacústica, tal como se producía en esa época, yo le veía más dificultades e imposibilidades que posibilidades. Se me reveló la música por computadora cuando hice una residencia en la Universidad de San Diego formando parte de un programa de intercambio que era un triángulo entre el LIPM [Laboratorio de Investigación y Producción Musical], la Universidad de Stanford y la Universidad de San Diego. Ahí tuve la posibilidad de estar tres meses asistiendo personalmente a las clases de Richard Moore, que es una autoridad de la música por computadora y además un docente extraordinario. Y se me reveló una faceta que evidentemente yo estaba necesitando, o estaba buscando por mi manera de pensar la música y de componer, que implica que las computadoras no solo pueden generar sonidos, sino que pueden intervenir sobre todas las estructuras de concepción de una obra. Cosa que no era tan obvia en esa época. Hoy en día sí, lo podemos pensar con todo el desarrollo que hay y programas algorítmicos y de composición, pero antes no era tan obvio. Sí estaba latente, por ejemplo cuando usábamos Cmusic de Moore. Él, por supuesto, nos explicaba toda la parte de audio digital, pero cualquiera que pudiera pensar un poco y programar en lenguaje C se daba cuenta de la enorme potencialidad que tenía eso para proyectarlo. Y yo te diría que mi comienzo con eso fue ahí.

Se puede decir entonces que el comienzo fue un poco por curiosidad y al final fue un camino que te fue llevando...

Sí. Fue un camino... después si me preguntás como eso se formalizó, bueno, a través de la Universidad. En eso creo que yo y que muchos de nosotros le tenemos que agradecer a la Universidad Pública, a pesar de a veces protestar por la burocracia y por la inadecuación de ciertas conducciones. Le tenemos que agradecer a la Universidad Pública, porque si no hubiera sido por ella yo jamás hubiera llegado a tal grado de rigor, de formalización y de organización. Y por supuesto, sentir además que uno está contenido en una institución que le exige pero que a la vez le da los medios para llevar adelante, para acreditar y formalizar todo lo que uno viene desarrollando. Ahí hay una confluencia de objetivos. El programa de incentivos a la investigación con todo lo que se lo critica, para mí fue muy importante, ya que si no hubiera existido, para los músicos y otros que no tenemos una tradición tan arraigada en la investigación, la única alternativa que nos quedaba para entrar en una carrera de investigadores es el CONICET, que es muy dura y muy llena de restricciones. Por empezar, la restricción altamente discriminatoria de la edad.

En esa línea de formalización, consideraste la idea de realizar un doctorado y lo realizaste. ¿Esa decisión tuvo que ver con algún proyecto que venías desarrollando desde antes?

El doctorado viene a contener una línea de investigación que yo venía desarrollando y que desarrollé por mi propia curiosidad e interés como músico y como académico, que era la espacialidad del sonido en la electroacústica. Y es una cosa que me fascinó y que me interesó, no justamente porque en la electroacústica la espacialidad del sonido

estuviera más presente, sino porque yo sentía que estaba ausente, que generaba cosas que sonaban en los altoparlantes y que eso estaba en ningún lugar. Y no soportaba esa sonoridad, ese sonido electrónico no tratado espacialmente.

Yo me acuerdo que eso, inclusive me llevó a aprender cosas muy difíciles de programación y de audio digital. Estudiar la teoría de audio digital para diseñar yo mismo reverberadores, porque los reverberadores que disponíamos en aquella época eran realmente muy pobres. Todo lo que había de proceso de señal digital era bastante limitado, pero los reverberadores eran realmente abominables.

Y mi tesis doctoral es sobre la espacialidad del sonido. El título hubiera podido ser más corto, ahora eso lo sé. Pero en esa época una de las cosas sobre las cuales me insistían eran los diferentes recortes del tema que aparecían en el título, que literalmente es La espacialidad del sonido en la poiesis de la música electroacústica. ¿Por qué la poiesis? Bueno, ahí se me planteaban problemas metodológicos y de factibilidad de la tesis si me concentraba en la estesis, es decir el estudio de la recepción de la música electroacústica. Entonces lo que hice fue un análisis entre neutro o inmanente de las intenciones de los compositores, más que del resultado de eso transmitido por los oyentes. Por eso se llamó así el trabajo.

Para cuando me puse a trabajar, tenía prácticamente todo hecho. Comencé a formalizarla, y caí en la cuenta de que había hecho software, había hecho obras, aplicado software, análisis de obras... bueno, era un músico formado y desarrollado en análisis musical. Tenía un montón de cosas. Igual tuve que trabajar mucho, hacer seminarios de metodología de la investigación, seguí haciendo seminarios de música por computadora, también psicoacústica con Basso.

Ahí, tenés otra de las cosas en las cuales la Universidad otra vez actúa como un receptáculo y un elemento organizador y formalizador de cosas que uno antes hacía espontáneamente. Por ejemplo, antes uno quería estudiar semiótica y hacía un grupo de estudio. Yo me acuerdo que en una época, con un grupo de colegas lo llamamos a Oscar Steimberg para estudiar semiótica del arte. De ahí, nacieron un montón de colaboraciones y trabajos mutuos con él, pero, yo siempre digo: si uno hubiera acreditado como curso de posgrado todo lo que hizo de esa manera, estudiando con Kröpfl...

Porque en realidad el nivel de los grupos de estudio era alto...

Era muy alto, pero, por supuesto –y no hay que confundirse–, no tenía las condiciones de acreditación que se exigen en una Universidad, como pasar por los debidos controles y someterse a una evaluación, que es muy importante porque hay mucha gente que dice “yo soy el gran maestro”; “yo ya se”; “no hace falta tener título”... bueno. Pero yo conozco gente, incluidos vos, yo y tantos otros que humildemente pasamos por treinta o cuarenta evaluaciones y fuimos demostrando tal o cual saber... entonces bueno, quién es el soberbio ¿el que elige el título o el que dice “a mí no me hace falta”? ¿o el que dice “los que tienen títulos son mediocres”? Esa es otra discusión pero que viene mucho al caso.

¿Y cuál es tu opinión acerca de que se reflexione puntualmente sobre procesos artísticos, tal como fue tu trabajo de doctorado, en un tema muy específico acerca de la música electroacústica?

Es un punto difícil. Yo, hoy por hoy, estuve meditando sobre ese asunto porque está muy en el tapete. Lo que vos decís es un tema muy actual en el que muchos investigadores están metiéndose. El arte está insertándose –desde hace bastante– más fuertemente en las Universidades, y como tal inserción tiene... a ver: si lo invitamos al arte a la universidad lo tenemos que acreditar, no lo podemos dejar parado ahí. Entonces tiene que poder acceder. Si uno dice “bueno no, pero usted es un artista. Usted produce pero no investiga”. No puede quedar ahí la cosa. No se lo puede definir a un artista insertado dentro de una estructura académica de una manera negativa.

Yo parto de esa idea y a partir de ahí la amplío. Esta idea no es nueva. Para darte un ejemplo, voy a tomar al gran compositor americano Milton Babbitt, muy criticado por sus pensamientos. Obviamente, no es una persona de pensamiento progresista. Sin embargo, hay que escuchar la música de él en relación con la música de otros para decir si fue progresista o no. Su pensamiento evidentemente era rígido, muy estricto. Mucha gente no sabe que era un músico práctico tremendo con un catálogo de obras increíble. Se piensan que era un viejito que estaba escribiendo papers encerrado en la Universidad. Yo le recomiendo a esa gente que abandonen su ignorancia y vayan al catálogo de obras de Milton Babbitt.

Él, escribió un artículo que inclusive fue titulado en contra de su voluntad *a quién le importa si usted escucha* cuando en realidad el artículo se titulaba *el compositor como un especialista* donde llega a una posición extrema hasta donde yo inclusive, no lo puedo seguir y dice que el compositor debiera recluirse en la Universidad. La prueba está en que después él mismo no se recluyó en la Universidad y la cantidad de intérpretes extraordinarios que tocaron sus obras, formó a toda una generación de compositores de las más diversas estéticas.

El problema es que hay gente que no lo ha leído bien, o no lo entiende y le atribuyen haber dicho que la composición era equivalente a la investigación. Él nunca dice eso. Lo que dice es: yo no pretendo confundir a la creación artística con investigación, no pretendo oscurecer las obvias diferencias. Solamente me pregunto si esas diferencias tienen una magnitud tal como para que la Universidad le niegue su apoyo a los creadores. Lo que está diciendo Milton Babbitt, es lo que después Rubén López Cano en un trabajo teórico sobre investigación en arte llama homologación: investigar no es lo mismo que crear artísticamente. No es igual y no se puede confundir. Pero la Universidad lo puede tomar con el mismo valor.

Dicho de otra forma, yo no pretendo comparar lo que yo hago cuando compongo una obra con lo que vos hacés cuando investigás algo, pero sí pretendo que si los dos estamos acá en esta Universidad, la misma nos brinde posibilidades para el financiamiento para una cosa y la otra, y valore mi actividad tanto como valora la tuya. Eso es la homologación.

Yo tengo claro y llevaría a una discusión más larga pero para mi componer no es investigar. Que puede ser el resultado de una investigación y de varias investigaciones, y de hecho uno pone en juego un montón de potencialidades desde que usás un lápiz y... bueno, finalmente un instrumento es una tecnología desarrollada.

Hay que diferenciar claramente y para mi hay tres categorías: investigar sobre el arte...

Esto sería sobre lo ya hecho...

Claro. Es sobre lo ya hecho, que es lo que hacen los musicólogos. Ahí no hay ningún problema y ellos se adaptan perfectamente.

La otra estrategia es la asimilación. Que yo estoy de acuerdo con esa, aunque reconozco que es un camino personal. Yo me resisto a la estrategia de la negación del problema y la actitud rebelde. Si vos te metiste en un lugar, algo tenés que hacer con ese lugar y tenés que pedir la homologación y tener rigor en lo que vos hacés.

O asimilarte, que tampoco es ningún pecado... porque ¿qué quiere decir entonces, que los músicos no somos capaces de tener rigor intelectual o que no podemos aprender y aplicar métodos de investigación? ¿no podemos llevar adelante proyectos de investigación?

Por otro lado está investigar para el arte: el desarrollo de tecnología, el desarrollo de herramientas, por ejemplo: un programa de composición algorítmica requiere de toda una investigación y de todo un equipo de investigación grosso y que maneje el tema. Es como desarrollar el Word sin saber que es lo que desean los escritores, o los oficinistas...

Después está esto otro que se pretende saber, que es lo que se llama la investigación en arte. En el libro de Rubén López Cano hay una excelente definición. El mismo López Cano dice que es prácticamente inasible y que no se puede definir muy bien.

Y lo único en lo que estamos todos de acuerdo es que en la investigación a través del arte –o en la investigación artística– se parecen comprometer –y digo se parecen porque no estoy seguro de esto– mucho más fuertemente las competencias artístico - técnicas del que investiga.

Lo que pasa es que Rubén López Cano lo que trata en su libro, es más que nada desde el punto de vista de los intérpretes. Entonces él dice, por ejemplo, que si un instrumentista investiga en música barroca hay toda una parte de la investigación que o se basa en, o es investigación musicológica.

Después, este instrumentista, claro, va a tener que ver técnicas donde su propio saber va a constituir o va a adquirir un rol preponderante sin el cual no se podría realmente desarrollar. Vamos a suponer que él encuentra que las ornamentaciones se tocan de determinada manera y después diseña una manera de llevarlo a la práctica que no es la manera en la cual los instrumentistas de esa época lo hacían. Está documentado, por ejemplo, que los laudistas, cuando tocaban notas rápidas, usaban la alternancia del pulgar y el índice. Ahora, cuando uno hace eso –y te lo digo porque soy guitarrista–, uno hace con la mano izquierda acordes en los que necesita en la derecha el pulgar y los

tres dedos de adelante, pero después cuando hay que seguir con la melodía hay que adelantar la muñeca y la mano para seguir tocando.

Y eso involucra un cambio de timbre muy notable. Todavía hay unos laudistas actuales muy buenos, como Paul O'Dette que tocan así. Ahí, hay dos criterios: uno es el historicista y el otro es el que dice "no, yo ya no toco así porque encuentro que la alternancia de los dedos que no son el pulgar y el índice resulta mejor". Pero para validar eso, tenés que ser guitarrista o laudista, no lo podés hacer de otra manera. La pregunta es ¿esa es una validación científica? por lo menos para proponerlo como problemática necesitas estar metido en eso...

...y tener las competencias para poder llevar a la práctica esas posibilidades de ejecución...

Claro, exacto. Ahora, eso referido a los instrumentistas. Pero también hay musicólogos de los cuales yo dudaría mucho de su trabajo como práctica científica.

Y están también los *music theorists*. Esta, es otra área de la música fuertemente desarrollada y reconocida como de cuño de investigación, sobre todo en Estados Unidos.

Por ejemplo Leonard Meyer, que cuando vos leés lo que escribió y desarrolló, o si querés ir más atrás, Schenker, llegás a la conclusión de que no pudieron si no haber sido músicos formados fuertemente para poder hacer lo que hicieron.

Si no no hay forma de llegar teóricamente a realizar ese trabajo...

Claro. Si vos vas más adelante y aquí, hay un libro llamado Vanguardias al sur, de Omar Corrado, que es su tesis doctoral. Ahí, encontrás que pone en juego competencias de análisis y de lectura musical, y montones de conclusiones que saca y que son por su gran conocimiento y el dominio que tiene del campo.

Entonces, en primer lugar, esto que aparece como la cosa constitutiva de la investigación artística, por ejemplo en la música, termina haciendo una especie de definición negativa. ¿Por qué? porque si uno dice, la práctica y las competencias musicales son lo que diferencian a la investigación artística de la investigación científica. Ocurre que hay investigadores científicos para los cuales el ejercicio de esas competencias es indispensable —como estos que yo te dije—, que han seguido el método científico y que son reconocidos como desarrolladores teóricos de esos temas.

Entonces, ¿en qué lugar queda el que simplemente hace investigación artística? ¿entre aquel que tiene esas competencias y las ejerce de esa manera pero que no hace investigación científica? Es eso lo que me hace sospechar a mí.

Por otra parte, hay otro enfoque, que es más de corte francés, y que es interdisciplinario o en grupos de trabajo. Como trabajan en el IRCAM, donde está todo taxativamente separado:

- A los músicos nosotros los invitamos a componer, les ponemos un asistente.
- sí, está bien, pero vos –Jean Bresson, que es el desarrollador de OpenMusic– música sabés, porque yo vi OpenMusic...
- No, yo no sé música. Yo no estudié música.
- ¿Cómo que no?
- Todo eso se puede estudiar con estructuras de representación de datos e informática...
- Claro, sí... yo hice el camino inverso. Pero vos, para hacer eso tuviste que tener dominio del problema...
- Bueno, sé un poco de música pero no soy músico.
- Bueno, por ahí no podés solfear, pero la forma de representación de datos la conocés y si no sabés música profundamente, me parece que te falta algo.
- No. Eso surge de la interlocución.

Creo que el trabajo interdisciplinario es un camino. Pero veo con sospecha esa separación tan taxativa. Los americanos, los anglosajones, son menos taxativos en eso. Pero para resumir, yo no encuentro la manera de definir a la investigación artística. No encuentro una manera fiable de definirla.

También, es cierto que a la investigación llamada científica le han dado muchas vueltas. En la epistemología hay mucha tela para cortar. Pero me parece que hay que diferenciar las actividades con los productos de la investigación. Cuando hablamos de un compositor, puede estar formado en investigación y de hecho investigar, pero el producto es lo que lo diferencia. Por ahí, si va a hacer un doctorado en composición, la carga principal va a estar puesta sobre la producción de obra y no sobre la tesis como trabajo teórico de investigación. Por eso, los americanos diferencian el PhD –doctor en filosofía– que es el doctorado más orientado al método científico, del DMA en música. Son doctorados diferentes. Después, puede ocurrir en la práctica que haya diferencias entre universidades y algunas excepciones, pero ellos hacen una búsqueda de personal y buscan PhD en musicología. No vayas con un DMA porque no te van a tomar. Están buscando un musicólogo.

Lo que pasa, es que acá, la cantidad de gente que tenemos titulación de doctor es tan poca –pero por suerte está habiendo toda una nueva generación– que basta que tengas un doctorado para que digan bueno, es doctor, ya está. Pero cuando hayamos los suficientes con grado de doctor, va a haber que empezar a afinar la puntería.

Yo no puedo definir a la investigación artística, pero creo que después de todo, los artistas no tenemos por qué menospreciarnos a nosotros mismos, al contrario. Si somos capaces de producir obra interesante, quiere decir que somos capaces de entender y de practicar el método científico. Y el “no quiero” es un capricho. Estamos en la academia.

Ya que estamos tocando el tema instituciones, vos actualmente estás trabajando en la UNQ y en la UNA. ¿Estás dirigiendo proyectos de investigación que tengan que ver con procesos artísticos?

Actualmente, estoy dirigiendo un programa de investigación que es una conjunción de tres líneas de investigación, pero en el futuro se puede ampliar. El programa se llama Sistemas temporales y síntesis espacial en el arte sonoro, e involucra tres proyectos principales. Uno que es el estudio técnico, fáctico y la puesta en sonido de la espacialización sonora utilizando diversas técnicas, que incluye desde software a hardware concreto puestos en escena y lo dirige Mariano Cura.

El segundo, que es Sistemas temporales del arte sonoro, lo dirige Nicolás Varchauvsky. Es un proyecto que hace foco en el desarrollo de proyectos temporales que salen fuera de la escala temporal habitual. O muy micro, o muy macro, y lo que produce salir afuera de la escala temporal que manejamos habitualmente los músicos.

El tercero, que lo dirijo yo, se llama Síntesis espacial de sonido, que es una línea de trabajo que vengo trabajando desde hace mucho tiempo. Pero no solo trato la parte espacial sino que involucro a la síntesis: métodos de síntesis y aplicaciones a través de análisis, e introducción de herramientas de software que involucren el trabajo conjunto en la espacialización de la síntesis.

Para darte un ejemplo, habitualmente cuando uno hace una obra electroacústica, el método más tradicional es el de producir los materiales, hacer las secuencias, y la espacialización queda como una escenificación a hacer después.

En cambio acá lo que se plantea es que la síntesis directamente involucre un resultado sonoro espacial, por ejemplo, con métodos espectrales vos podés particionar un sonido por su frecuencia y distribuirlo y hacer que sus partes constituyentes se muevan por el espacio. Eso, ya lo tenés que concebir en la síntesis.

Con esto que me contás me estás contestando el hecho de que la producción artística está contemplada como parte de tu programa...

Sí, absolutamente. Tanto desde el punto de vista del análisis como también pensando en una realimentación. Análisis y nueva producción.

¿Cómo es el apoyo institucional? ¿Creés que el crecimiento de este tipo de proyectos tiene que ver con que hay cada vez más gente formada en el campo y con sus propios intereses o con una cuestión de diversas políticas de la Universidad?

La Universidad Nacional de Quilmes siempre fue una Universidad que apoyó fuertemente la investigación y el desarrollo. Actualmente, yo no estoy seguro, no digo que haya declinado pero creo que está en una especie de meseta. Ignoro si son cosas de más arriba. Siento que tal vez se podría hacer más, pero al menos no se está haciendo menos.

Pero por ejemplo, cuando uno empieza a medir cuantas dedicaciones se suben para investigación, ves que están más controladas y que hay más tendencia a subir dedicaciones para docencia.

Sin embargo, te digo una cosa que no es exclusiva de la Universidad Nacional de Quilmes, pero en lo cual yo creo que fue pionera, y es ahí donde el docente siente el apoyo. En realidad dos cosas: la primera es la posibilidad de que si vos tenés perfil de docente investigador, puedas emplear una parte de tu dedicación de tus actividades en investigación en canje de docencia. Porque si te dan todos los medios, pero para tener una dedicación exclusiva tenés el 75% u 80% de tu tiempo empleado dictando cursos no lo podés hacer.

Ahora, la Universidad hace y exige a cambio. Vos tenés que hacer investigación y con esto estás sometido a un estrés importante y a una actividad exigente en cuanto a las evaluaciones...

... sí claro. Entregas de informe de grado de avance...

Claro, cumplir objetivos, conseguir fondos externos... pero a cambio de eso dictás, por ejemplo en mi caso, un solo curso por cuatrimestre. Aunque dictar un solo curso en la Universidad Nacional de Quilmes es mucho trabajo igual, porque no hay estructura de cátedras. Pasa como en Lanús, creo. O sea que no es como en la UBA u otras Universidades donde tenés un equipo que puede hacerse cargo de las clases. Pero, vos tenés toda una cantidad de tiempo que podés destinar efectivamente a investigación y es en ese sentido que te sentís apoyado por la Universidad.

Y la otra, es la adjudicación de subsidios que realmente cuando uno reúne un equipo de gente interesante, en número y en calidad, la asignación de los subsidios es meritocrática. Hay un peso mínimo, se calcula con una especie de coeficiente al que se llama N en base a los integrantes del equipo, pero no solo numéricamente pero también si sus categorías son más altas, si son doctores, si son becarios doctorales, becarios de CONICET, de agencias. Ese coeficiente aumenta o disminuye según estas variables.

Ahora, ese coeficiente vale 1 y ya tenés una asignación meritocrática de fondo.

Pero entonces suponete que si te da un coeficiente de 10 y ese año la Universidad dijo para la investigación vamos a destinar \$8.000, entonces tenés \$80.000 por año. Además, tenés la opción de subir más tu presupuesto, porque esto es solamente si la calificación que obtuviste en tu proyecto es bueno. Si obtenés regular o malo no te van a acreditar el proyecto. Pero si obtenés muy bueno ese resultado se multiplica por 1.5 y si te ponen excelente ese número se multiplica por 2. Quiere decir que, siguiendo con el mismo ejemplo, ya pasarías a tener \$160.000.

Esto produce competitividad, captación de recursos humanos, varias cosas. Pero principalmente hace que uno sienta de alguna manera, cuando la evaluación –que es externa– fue justa, que su esfuerzo está siendo valorado.

Este ejemplo que contás y conocés bien es de la Universidad Nacional de Quilmes. ¿Conocés alguna otra institución que a vos te parezca que apoya la investigación relacionada con el arte de forma similar en Latinoamérica? Puede ser una Universidad o algún otro centro de estudios específico como el CMMAS, o algún otro...

Yo no conozco en profundidad como es el sistema de adjudicación de subsidios. Pero ahí también tenemos que ver lo que es de adentro de la institución y lo que es de afuera. Siguiendo el ejemplo, cómo hace la Universidad Nacional de Quilmes para captar recursos de afuera... aunque es una Universidad que tiene muchos ingresos por fuente doce, ingresos propios.

Me mencionaste al CMMAS. Tampoco conozco realmente cómo hace el CMMAS. Lo que si veo es una enorme cantidad de proyectos que genera y que apoya, para los cuales consigue subsidios. Sé que el director del CMMAS, Rodrigo Sigal, además de ser un trabajador incansable es un gestor muy hábil y muy efectivo para captar fondos externos. Está el Conaculta y hay varios organismos allá como pueden ser acá el Ministerio de Cultura, recientemente creado, que auspicia más que nada la producción, el CIAM [Centro de Investigación Aplicada a la Música] en Tecnópolis. Tradicionalmente, lo que era la Agencia Nacional de Promoción Científica, o el FONCyT que ahora forma parte del Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva que dirige Lino Barañao, y que sigue teniendo montones de líneas de proyectos con subsidios a concursar, que por ejemplo desde el programa de investigación que dirijo puedo presentarme a concursar un proyecto ahí y si obtengo los fondos, el programa pasa a ser una especie de slot que me da la Universidad para captar esos fondos. Y todas las Universidades hacen lo mismo. Todo lo podés sumar. Creo que en la actualidad está todo bastante más organizado.

Entonces creés que el terreno está avanzado...

Creo que el terreno está avanzado, aunque también creo que todavía hay cierta resistencia por parte de los que están más del ala de la investigación científica más dura, inclusive esa resistencia también va hacia las ciencias sociales...

Aunque se lo soslaye, hay ciertas diferencias siempre presentes entre los científicos cuantitativos y cualitativos...

Sí, si fuera por ellos.... También hay rivalidades entre los ingenieros y los físicos...

- Ustedes lo único que hacen es escribir papers y los fierros los hacemos nosotros.
- Sí, pero un avión vuela gracias a la física...
- Sí dale, andá a construirlo...

O sea, está todo ese escenario y lo que pasa es que, nosotros somos los que estamos en la base de la piedra, en el fondo del mar.

Y eso sí se nota cuando vos vas a concursar subsidios a una agencia, y no digo que te discriminen, ellos te dejan concursar. Pero la línea de subsidios que vos tenés que cortar es mucho más dura porque hay cuatro o cinco temas específicos que le interesa a la política, que son de interés para el desarrollo nacional: más ingenieros, más ingenieros en informática, políticas de medio ambiente, desarrollos, o lo que fuera.

En la práctica, lo que yo siento, tal vez mejor, es que acceder a subsidios, para los que estamos en determinados temas que no son los temas prioritarios -pero no solamente a los artistas: a los sociólogos, antropólogos, a los que investigan en letras- es difícil, porque la mayor parte del dinero está destinada a estos temas prioritarios.

Si me preguntan a mí, si me dicen que el subsidio que podrían darme no se lo van a dar a gente que va a desarrollar vacunas contra el cáncer, no sé si lo quiero tampoco. El asunto es después si lo van a hacer. A dónde llega finalmente eso y si esa persona que desarrolla vacunas, pudo llegar a ser una persona y pensar y desarrollarse como ser humano, que es lo que necesitás para ser un científico, sin el arte. Que eso a esta altura no se discute.

III. Elsa Justel (Argentina / Francia)

Fundación Destellos, Mar del Plata, Argentina // 25 de julio de 2015

¿Cuál considerás que es tu especialidad?

Yo me considero fundamentalmente compositora de música electroacústica. Le he dedicado muchos años y muchas horas a eso. Después, en segunda instancia, al video. Videomúsica con música electroacústica. Fundamentalmente es eso. La investigación está también pero no es lo que me apasiona.

¿Cómo llegás a investigar? por una cuestión personal de curiosidad o si fue un requerimiento institucional o una cuestión de titulación...

La investigación siempre está ahí paralela a la creación: nos vemos enfrentados a conflictos que nos obligan a averiguar cómo funcionan ciertas cosas en nuestras disciplinas, entonces siempre estamos investigando. Llegué a lo formal un poco por accidente. En Francia, siempre iba a cuanto seminario y curso hubiera, por curiosidad. Siempre me gustó estar informada de todo lo que iba ocurriendo al rededor, en el mundo en el que vivo. Y empecé a notar ciertos temas sobre los que se insistía, por ejemplo, la forma en música electroacústica. Morfología de la música se ha estudiado mucho, y acerca de la electroacústica se hacían conferencias, pero quedaba siempre todo en el aire. Y eso nos guía también hacia la estética. Entonces yo buscaba material, que encima, no había demasiado. Tené en cuenta que te estoy hablando de principios de los 90', no teníamos las tecnologías de ahora. Se me ocurrió, primero hacer un máster, y me fui entusiasmando. No por el hecho de tener una titulación porque yo ya tenía allá veinte años de docencia y no era algo que me hiciera falta. Al contrario, no quería saber más nada de la docencia [risas]... Pero, paradójicamente, el único lugar donde podía hacer una investigación seria era la universidad, así que me metí en eso. La idea original estaba orientada más hacia encontrar qué era lo que había pasado, cuál era la evolución estética de la música electroacústica, desde fines de los 60' hasta ese momento.

¿Ese es el tema de tu doctorado?

No, no, ahí no llegamos todavía, ese fue el tema de mi máster. Hay varios centros donde podés encontrar información: uno es el CDMC [Centre De Musique Contemporain], otro el IRCAM [Institut de Recherche et Coordination Acoustique / Musique], por supuesto... en la universidad mucho no había. Encontré muchos archivos de obras y me puse a escuchar, pero había poca teoría, con lo cual me tuve que inventar mi propia metodología, basándome en la audición para tratar de sacar algunas conclusiones.

Así, llegué a que no podía hablar mucho de estética si no analizaba en detalle las obras. Entonces, pasé a la segunda etapa. En el máster hice un panorama, regué un poco clasificando descriptiva y analíticamente las obras. Después, en el doctorado, elegí algunas de esas obras que me parecían más representativas de distintas tendencias, diez obras más o menos bien diferenciadas estéticamente. Me metí en un análisis más estructural. Cambié el título, ya que el doctorado fue sobre estructuras formales y el

análisis mucho más exhaustivo desde el punto de vista de la estructura. El abordaje del procedimiento de elaboración me sirvió como puente para llegar a una conclusión estética... y en realidad una tesis no es un trabajo que se termina acá. Uno va descubriendo y en un punto dado lo entrega, pero de ahí en más se puede seguir. Pero qué siga otro [risas]. Igualmente, ahora con unos chicos de filosofía me estoy volviendo a meter en tema, pero no creo que escriba otra cosa.

A partir de esta parte del trabajo, empieza el cuestionamiento sobre la estética de distintas tendencias. También hay que tener en cuenta que para hacer ese análisis tenía que basarme pura y exclusivamente en la audición, porque las computadoras personales recién estaban apareciendo y eran muy limitadas. Imaginate que yo había trabajado con cinta antes. Recién en los últimos años de este trabajo empezaban a aparecer Audiosculpt y otros programas de análisis espectral que, ojo, yo no considero que sean programas de análisis en sí, sino que son herramientas de verificación: si no oís no podés verificar nada. Yo abría tal obra y tenía que demostrar a los evaluadores tal otra cosa, y la forma de demostrarlo era con el espectro. Y eso que los espectros son a veces tramposos porque en ocasiones hay cosas que no escuchás y están ahí, y por otro lado, cosas que escuchás y no las ves. La tecnología va dándonos cada vez herramientas más pulidas, pero en esa época era más rudimentario. Eso es un poco el resumen de cómo llegué a investigar.

Este trabajo está enfocado a generar teoría en el campo del arte. ¿Qué opinás de la composición como investigación en sí misma?

En las obras que yo analicé, de alguna manera yo estoy aprendiendo de lo que otros han hecho. El análisis de una obra te está mostrando la forma de pensar y cómo el que compone resuelve ciertas cosas de ciertas maneras. Que no voy a copiar porque yo tengo otra forma de pensar, pero sí que me da un panorama de distintas formas de pensar la música.

¿Pensás que la práctica artística está reconocida dentro de las academias?

Acá, en Argentina, no sé muy bien. Los pocos trabajos que he visto son bastante pobres. En Europa, sí. Se hace bastante hincapié en eso sobre todo a nivel de doctorado, y a veces sirve para asociar distintos departamentos de investigación. En este momento se está haciendo mucho trabajo pluridisciplinario en la investigación, y yo creo que es fundamental, porque la composición sigue siendo una especie de magia, y los psicólogos, los neurólogos, los filósofos –todo el mundo– están interesados en saber cómo diablos piensa un compositor y sobre todo de música electroacústica. Ellos pueden hacer estadísticas y verificar, en general, cómo se escucha un sonido o un grupo de sonidos. Entonces incorporan al músico a un equipo de investigación para que les explique o los guíe hacia determinado tipo de audición un poco más global de una obra, o simplemente por sus habilidades de escucha. Entre todos logran descubrir ciertos mecanismos intelectuales o psicológicos.

El tema es que ahí el producto no sería una composición, entiendo...

La ciencia está muy metida sobre todo en nuestra especialidad porque trabajamos con el sonido que es un fenómeno físico. Tenemos que conocer de acústica y otro tipo de fenómenos que tienen que ver con la física en general. Otras disciplinas científicas son muy seductoras como fuente de inspiración para estructurar una obra, como cuando se usa la geometría fractal, por ejemplo, para inspirar la estructura de una obra. Simulo un fenómeno, pero no es el fenómeno en sí. No podemos legitimar una disciplina científica con una obra.

¿qué opinás de cuando un compositor propone algo novedoso en una obra y esto se adopta metódicamente por otros compositores?

Es la naturaleza del ser humano. Alguien descubre algo, resulta interesante y copiamos. Es natural. A veces se desarrolla toda una tendencia con eso y nos permite reconocer que tales obras pertenecen a esa línea que surgió de tal idea y que alguno le agregó y desarrolló algunos aspectos... eso ocurre.

De tu experiencia en Europa, ¿ves que tiene lugar la práctica artística en las universidades?

Sí, pero siempre hay que seleccionar de todos los millones de trabajos que se hacen. Tengo una caterva de cosas, textos, revistas que me pasan, de los cuales, primero, no es posible leerlos extensamente y empezás a ver muchos que repiten lo mismo. Muy de vez en cuando encontrás un trabajo de gran valor. Hay que hacer primero ese filtrado para separar del montón a aquellas investigaciones serias. Pero las hay. Y por supuesto hay personajes como Jean Claude Risset, que tiene formación científica de base y que ha aplicado en muchas de sus obras una serie de fenómenos que él estudió como físico. Tiene trabajos que nos han ayudado como compositores, como los estudios sobre el timbre. A partir de él, en los años 70', el timbre dejó de ser el misterio: el "color". Ahora sabemos en qué consiste. Eso nos ayudó porque para hacer esa investigación tuvieron que desarrollar programas, que en ese entonces no, pero ahora nos sirven para componer. Ahora te metés adentro del espectro y borrás, agregás... esa interrelación no sé si una aporta a la otra y cuál a cuál, pero de alguna manera se nutren una de la otra. Esta investigación sobre el timbre surgió por razones musicales. El timbre siempre fue el único parámetro que no se podía medir y esa investigación sirvió para darle a la ciencia un conocimiento más amplio sobre una parte del fenómeno físico.

Volviendo a las instituciones, hay instituciones que le dan importancia a esas cosas. El IRCAM era una de ellas. Ya no es tanto porque se convirtió en una especie de mercado, el comercio se mete en todo. La investigación no está muy apoyada por los estados en muchos casos, o te dan una parte de presupuesto y después no podés continuar. Se presenta un proyecto, se subvenciona, pero tiene que durar tres años. Después de los tres años ahí queda.

Ese es un problema que se mezcla con cosas que no tienen nada que ver con la ciencia, problemas económicos, políticos y son los estragos de un mundo manejado por las finanzas. Otra de las cosas que estuve mirando, son los proyectos del CONICET y la lista de temas que se apoyan. No sé cómo será en otros países pero el arte es complicado. Yo, por ejemplo, en la universidad trabajaba con la mitad de mi cargo en docencia y mitad en investigación, y esa mitad dependía de lo que sería el CONICET acá. Incluso yo tenía que estar un par de horas, dos días por semana haciendo mi trabajo. Y bueno, parte de algunos de los trabajos que hice los hice en el laboratorio de la universidad, sobre percepción.

¿Y cómo viste esa experiencia? porque ahí sí todos esos proyectos tenían que ver con música...

Más que nada con percepción. Hubo una época en la que la percepción era algo que me preocupaba mucho. ¿Cómo escucha el otro? Porque cuando vos presentás un concierto, la gente después se acerca a saludarte, y a mí me gusta mucho escuchar lo que dice sobre todo la gente que no es del palo. Porque los del palo te hablan de la técnica, qué se yo... y a veces te dicen cosas que ni te imaginás y te demuestran que no escucharon todo. Algo les causó cierta impresión y focalizaron sobre eso. Escuchan fragmentariamente, mientras que el público no iniciado no tiene la capacidad de ver toda la narración completa desde el principio al final sino que va captando momentos. Claro, la audición es algo muy fugaz y la memoria no alcanza a retener todo. Entonces, hacía experiencias con mis alumnitos. Les hacía tocar un triángulo y les decía “cuando cese el sonido hacé una seña”. Les hacía audiometrías [risas]... “decime cuándo terminó” y levantaban la mano antes de tiempo. Ahí, había distracción más que nada, aunque yo les decía que se concentren, que no se apuren. Y eso, es consecuencia de lo fuerte que escuchan, o de los auriculares, el ruido al que están acostumbrados. Eso, me asustó un poco. No fue una gran investigación tampoco. Yo daba clases más que nada y cumplía con esas horas, que me servían para averiguar cosas determinadas. Tampoco a las autoridades del departamento les interesaba demasiado la investigación en música. Sí me pedían el informe donde evidenciaba el trabajo que había hecho en su departamento, pero la experiencia a mí personalmente me sirvió, si querés como regocijo personal.

Y estos chicos, ¿eran becarios...?

Eran alumnos regulares. Tenía un grupo que estaba en la maestría que era con los que mejor se trabajaba y otros de licenciatura, pero eran muy chicos... “¿qué hay que hacer señora?” [risas] “bueno, ¡creen! están acá para ser artistas, ¡imagínense cosas!” [risas]... había uno que tenía talento, hacía unas grabaciones que ni yo hago, con una latita de gaseosa sacaba unos sonidos geniales y después con eso tenían que componer algo. Yo les hacía escuchar cada clase una obra, o fragmentos... y una vez me dice “¿tenemos que hacer deconstructivismo o podemos hacer música?” [risas] Mirá cómo el tipo lo encaraba... Algunos chicos se encaminaban y trabajaban bien.

Para terminar, te pregunto... estos chicos que participaban y formaban parte de la maestría... ¿sus trabajos finales tenían que ver con la temática de tu proyecto?

Sí, era una especie de tutoría. Ellos presentaban un proyecto para que algún profesor los guíe como un tutor. Y a la vez participaban de nuestros proyectos. Igual yo mezclaba todo, clases con investigación. Yo siempre flexibilicé bastante, hacía lo que quería [risas]. No, yo en ese sentido no sé cómo será acá, pero allá en la universidad hay bastante flexibilidad. Depende quién te toque como supervisor, pero si confían en vos y saben que van a sacarte un provecho, podés hacer cosas interesantes. Después en la parte de música se armó un conflicto de intereses personales –lo de siempre–, pero esta carrera era nueva y había arrancado con mucho prestigio.

¿Volverías a investigar formalmente?

Ya no tengo la paciencia. Tengo un proyecto sobre videomúsica y me quería reunir con gente para charlar; tengo varios artículos sobre videomúsica, algunos salieron por la UNLa en Escritos sobre Audiovisión; y así como estudié la música, el paso siguiente era el análisis estructural sobre los videos que llegan al concurso, los videos a los que tengo acceso, para ver cómo es el discurso en el video. A veces me pierdo, me guío en mi música y me parece que la imagen tiene que ir para cierto lado, al margen de lo autorreferencial... pero a veces me pierdo en la narración, por qué ciertas cosas aparecen ahí y después más lejos... como en la música, que hay cierta lógica. Esa es la idea, tengo ahí unos apuntes, un borrador que algún día seguiré. Ya me estoy tomando la vida con menos celeridad.

IV. Ricardo Dal Farra (Argentina / Canadá)

Café Starbucks, Cabildo 702, Buenos Aires, Argentina // 27 de julio de 2015

Te desarrollás artísticamente en la confluencia entre las artes ¿Cuál considerás que es tu especialidad de todos los campos en los que te desarrollás?

Históricamente vengo de la música y soy compositor. Es cierto también que hay mucha gente que me conoce como músico y no conoce mucho de mi otra faceta que tiene que ver con lo que en general llamamos artes electrónicas... hay gente que me conoce en el ámbito de las artes electrónicas y no tiene idea que soy compositor. Y hay gente que se piensa que lo que hago es gestionar eventos y no que eso sea una consecuencia proveniente del ámbito de la investigación - creación. Yo me muevo en esa confluencia.

¿Cómo es que vos llegás a investigar? ¿tu primer proyecto fue una cuestión de curiosidad personal o fue un requerimiento institucional?

Ninguna de las investigaciones que hice fueron un requerimiento institucional. Todas las investigaciones las inicié porque tenía un interés en una determinada área y así fue como se motivaron, surgieron, se desarrollaron, etcétera. Si uno quiere poner la diferencia en el caso del doctorado, tampoco diría que fue requerimiento institucional porque en realidad lo que yo hice para el doctorado también fue algo que tenía relación directa con mi trabajo de los más de veinte, casi treinta años anteriores, que tenían que ver con la cuestión de la creación musical y las nuevas tecnologías en América Latina. Yo venía de no solamente mucho tiempo de trabajar ese tema sino que además estaba completando un proceso de trabajo que hice para la UNESCO, para el proyecto Digiarts que era básicamente un texto sobre aspectos de la historia de la creación musical con nuevas tecnologías o medios electroacústicos en América Latina; y al mismo tiempo ya estaba en pleno desarrollo de la colección de música electroacústica de compositores latinoamericanos en la Fundación Daniel Langlois de Montreal. Entonces, lo que hace esa investigación de doctorado, en realidad es completar un cierto circuito que por un lado en la UNESCO estaba todo lo que tenía que ver con una base de datos fundamentalmente basada en textos y por otro lado el trabajo en la Fundación Langlois que era básicamente un trabajo que tenía que ver con las composiciones en sí mismas: guardar, preservar y documentar las obras, además del texto y además de complementarlo con algunas partituras, fotografías, entrevistas, etcétera... lo más importante era preservar las obras mismas. Lo que viene a hacer entonces mi trabajo de doctorado, es terminar de contextualizar todo este trabajo que venía haciendo... el por qué de todo esto. Le di un contexto social, económico, histórico, que le daba un marco a todo este proceso de trabajo e investigación de las últimas décadas dándole un sentido mayor a por qué se estaba haciendo. No era solamente comentar sino que uno al ver un poco esa investigación podía entender el contexto mayor en el que estaban inscriptas estas producciones de América Latina... o se ven razones que van más allá del mero interés en lo musical o lo tecnológico sino que aparecen cuestiones netamente sociales, históricas, de contexto económico que no son menores cuando uno se pone a analizar.

Te adelantaste a la pregunta que seguía que era acerca de tu trabajo de doctorado... pero quedaría saber si esta investigación que conectó estos diversos puntos validó académicamente o de alguna forma el trabajo que venías haciendo...

No. La validación pasa por otro lado. En todo caso el hacer el doctorado es interesante y es útil para una cantidad de cosas pero no es que eso necesariamente valida mi trabajo. Mi trabajo se valida a través de otras formas, también con el doctorado, pero nunca fue esa la finalidad.

¿Qué opinás de la investigación en el campo del arte en un sentido amplio?

Yo trabajo en una universidad y en una ciudad donde esto es un tema que se discute permanentemente. Trabajo en la Universidad de Concordia, en Montreal y mi doctorado lo hice en UQAM. En Montreal hay una larga tradición de lo que se denomina *recherche - création*, investigación - creación. Algo sobre lo que, particularmente en francés vas a encontrar una cantidad de material interesante, varios libros escritos por canadienses, que por la etapa del trabajo en la que estás ahora, pueden ser referencias interesantes para abordar. También está Hexagram, un consorcio universitario, con el que me relacioné primero como simple interesado lejano, después como coordinador de investigación - creación, después fui director, codirector, director asociado... A lo largo de su historia ha ido pasando por distintos nombres y encarnaciones, pero es un centro de investigación - creación en media arts. Hoy en día, suma tecnología, diseño y cultura digital, pero resumiendo, es un centro interuniversitario.

La investigación en el arte es un tema que está siempre presente en las discusiones que tienen lugar en la universidad. Ya de por sí, uno podría plantear la cuestión del trabajo de los artistas en la academia. Ahí podés empezar por la discusión acerca de si tenés que enseñar tu obra artística y eventualmente cómo se enseñaría. Cuando entra en juego la investigación - creación yo creo que por el hecho de estar en una universidad hay algo que se supone que no puede faltar que es la generación de conocimiento. No solamente vos ayudás a la formación y educación de los estudiantes sino que se supone que como parte de tu tarea, tenés que generar conocimiento. Y acá uno puede decir "las obras mismas son partes de la generación de conocimiento" pero también, en parte, lo central está en la posibilidad de transferencia. Y en general, lo que sucede con las obras artísticas, es que si las comparamos con el concepto de transferencia en educación, se complica un poco ver cómo se transfiere ese conocimiento. La investigación en la universidad es uno de los pilares, pero en todo caso, la vinculación entre investigación y creación sigue estando en discusión por más que haya gente que diga que es una etapa superada, hay otros que ni siquiera la toman en cuenta y todo lo que se te ocurra en el medio entre esos dos puntos está dando vueltas. Es algo interesante para seguir analizando porque a pesar de que hay mucho escrito y mucho dicho, creo que es muy importante vincular la investigación con la creación siempre que se tengan en cuenta algunas cuestiones como las que mencionaba recién, por ejemplo, la transferencia.

Como mínimo, tenerla en cuenta para decidir si eso es algo que uno considera relevante en el proceso.

A menos que vos te dediques a componer o crear obras sin una motivación específica en las que te interese explorar algo determinado, desarrollar un pensamiento o reflejar algo en particular... si tu trabajo de creación no tiene un aspecto de exploración o es susceptible de comunicar o compartir, habría que ver a quién le puede interesar eso y para qué lo hacés. Lo que se hace es explorar, analizar y reflejarlo en una producción artística que puede o no estar acompañada de un trabajo teórico que facilite la transferencia. Si esa teoría está o no está es determinante, porque el asunto, en tal caso, es el rol de un artista en una universidad. Si tenés la posibilidad, por ser integrante de una universidad, aprovechar esa posibilidad para crear, habría que analizar si uno tiene una cierta responsabilidad, sino la obligación de generar conocimiento y al generar ese conocimiento hacer esto que mencionaba antes: compartirlo. Si es un conocimiento para uno mismo, que te paguen para hacer solamente lo que querés y ni siquiera compartirlo es cuanto menos de dudosa valía.

Hablando un poco de instituciones: en la actualidad seguís adelante con distintos proyectos en diferentes instituciones, UNTREF, Concordia, UNESCO ahora no pero estuviste trabajando, Cruz Roja - Medialuna Roja (Red Cross Climate Center). ¿Hay algún proyecto sino varios que contemplen la producción artística como parte de un programa?

Sí, claro. Todos los lugares en donde yo estoy, el trabajo tiene que ver con creación artística de diferentes modos. A veces a partir de esa creación hay una reflexión teórica, pero te diría a mí, la reflexión teórica me interesa cuando a partir de ella, uno puede llevar todo eso y convertirlo en algo, eventualmente creativo, pero pensando que los resultados de ese trabajo lleguen a la sociedad de la forma más clara y directa posible. En particular a mí no me interesan los trabajos que son para cumplir con institución y que sean guardados en los anaqueles de la universidad. No me interesa, no tengo el tiempo, no tengo ganas y no se para que sirven. Entiendo que para muchas instituciones, y lo he dicho en los ámbitos que había que decirlo, muchas veces determina cuestiones económicas tener cantidad... siempre doy como ejemplo a John Chowning, que en realidad, y hasta donde sé, escribió no tantos papers, compuso solo algunas obras... pero sin embargo ayudó a cambiar el mundo de la música por computadora y aprendimos mucho de él. Se crearon infinidad de obras gracias a lo que él desarrolló... entonces digo, no hay una cuestión de cantidad, hay una cuestión de calidad. No son tantas las cosas que Chowning desarrolló pero lo hizo en el momento adecuado, lo dio a conocer, tuvo la perseverancia y la oportunidad de hacerlo bajo ciertas circunstancias que hizo que gran parte de lo que hoy tenemos en el mundo y disfrutamos tienen que ver en parte con lo que él fue capaz de hacer en los 70' y 80'

¿De qué depende la conformación de los equipos con los que trabajás?

Cada caso es diferente, pero en general en base a los objetivos que uno se fija, uno trabaja del mejor modo posible con lo que uno tiene, o tratando de mejorar lo que se tiene. Los equipos se forman con la mejor gente posible pero también con la gente posible. A veces para ciertos proyectos yo sé que he propuesto colaboradores o coinvestigadores, gente de prestigio internacional vastísimo... hablo de nombres muy reconocidos a nivel internacional... pero de golpe pasa que uno requiere para ciertas cosas, no para todo, un financiamiento. Porque a veces son investigaciones complejas que llevan tiempo, uno necesita gente que lo ayude a realizar parte de la investigación y no siempre es fácil. Cada cultura además tiene su forma de entender ciertas cuestiones. A veces si uno presenta proyectos muy prácticos y directos en sus resultados, me he encontrado que no siempre es del todo bueno. A veces me sucede que encuentro que en el fondo a la investigación todo el mundo la valora pero la cuestión de la forma pasa a ser muy importante. Uno puede encontrar pros y contras de cada uno de estos aspectos, no es fácil, pero hay que entender que cuando uno hace una investigación dentro de una estructura académica formal, existen ciertas reglas. Algunas las entiendo, otras las entiendo y no me gustan, algunas me parecen una pérdida de tiempo. Además las universidades están en un proceso de cambio y de transformación –que además si no cambian y se transforman van a tener muy serios problemas en las próximas décadas—. Con la gente que se mueve a un cierto nivel en el ámbito de la educación superior, estas son las cosas que se debaten: no si creamos una carrera nueva, o una más sino qué va a pasar con la educación dentro de veinte, treinta o cuarenta años y cuál va a ser el rol de las universidades en esos momentos. Nadie tiene las respuestas, pero si no lo empezamos a debatir ya mismo estamos con un problema. Por supuesto cierta formalidad en las estructuras hay que tener porque si no, no hay parámetros. En estos últimos años, nos han obligado a ir compartimentando ciertas estructuras porque es la forma en la que podemos encontrar una modalidad para evaluar las cosas. Si no podemos evaluar, ¿cómo vamos a certificar determinadas cuestiones? Sin embargo esto también nos limita. Entonces estamos tratando de romper ciertos paradigmas que la educación académica superior había logrado. Antes se compartimentó y ahora se está tratando de cruzar y romper esas barreras. Igual no es lo mismo romper las barreras que tener que crearlas... primero hubo que crearlas y ahora que ya existen, muchas van a seguir existiendo pero otras son obsoletas.

Por ejemplo, cuando uno estudia artes electrónicas hoy lo ve bastante diferente a lo que era hace quince años atrás cuando codiseñé la licenciatura en artes electrónicas. El que se enfrentaba a ese tipo de estructuras, venía desde una formación monomedial frente a lo que en esa época se llamaba multimedial. Vos venías de un área específica. Ahora una persona se enfrenta a una estructura que mezcla ciencias duras, ciencias sociales y otros aspectos que antes parecían imposibles... al estudiante no le parece raro, porque claro, no sabe de donde viene todo eso y lo naturaliza. Pero bueno, yo trabajé muchos años y, de hecho, con Jorge Petrosino ayudamos a definir una estructura de lo que después fue la carrera de Producción Musical en la escuela técnica ORT, en la sede de

Yatay, que era un caso único en el mundo. En ese caso, vos tenías chicos que estaban en el secundario y ellos no se daban cuenta pero su nivel estaba mucho de un secundario habitual. Tenían una mezcla entre una escuela técnica y otras áreas científico - tecnológico - artísticas que no había prácticamente en ningún lugar. Un caso totalmente distinto a cómo se trabajaba en cualquier otra. Formaba a los estudiantes para llegar a la universidad y enfrentarse de una manera diferente, por su formación tan amplia. No importa cuál fuera la carrera que siguieran porque iban a tener una base muy fuerte en otros aspectos complementarios. Ahora, los estudiantes, cuando de golpe estaban en un recreo y vos escuchabas que decían “ah sí, ¿cómo era lo de Xenakis?” “ah, Stockhausen...” chicos que hacía apenas dos años antes no tenían idea de música y donde no solo aprendían teoría, historia de la música... no: creaban música, programaban, creaban software y lo modificaban, tenían formación electrónica, entendían de multimedia... ya estaba uno preparando a los estudiantes para una etapa muy interesante y muy distinta a lo que estábamos acostumbrados.

En ese mismo sentido, te nombro un caso más porque son cosas que no son muy conocidas. Yo trabajaba dirigiendo un proyecto que se llamaba Comunicación Multimedial, y que formaba parte de los TTP del Ministerio de Educación de la Nación. Es decir, los Trayectos Técnicos - Profesionales. Cursando las aproximadamente 1500 horas del TTP, junto con el Polimodal, te permitían alcanzar una formación técnica. Esta formación en comunicación multimedial permitía que un estudiante con un trayecto basado en competencias obtuviese una diversidad de conocimientos en lo tecnológico, en lo artístico, en lo científico e incluso en cuestiones de gestión que permitían que si vos seguías en la universidad luego, tuvieras una base real o concreta, que es lo que todos esperaríamos del sistema secundario o de una escuela técnica pero que en muchísimos casos no sucedía. A través de esta formación se buscaba crear espacios modulares, y además te daba una certificación parcial o completa según lo que hubieses cursado. Si terminabas estabas preparado para llegar a la universidad de una manera en que las barreras entre lo científico, lo tecnológico y lo artístico estuviesen borroneadas y que no te resultase algo entre comillas raro, tener que enfrentarte a tal o cual cuestión académica. Todo esto, parece muy alejado de la investigación, pero al generar todas estas opciones educativas estás levantando el nivel de una cierta cantidad de cosas para que cuando lleguen los chicos a la universidad, no tengas la obligación de empezar desde abajo... ya no estás en planta baja, estás en un segundo o tercer piso. Por eso es importante entender el por qué de algunos de los proyectos que te nombraba, no hay muchos proyectos como ese, y estoy muy contento de haber participado en muchos de los proyectos pioneros que tienen que ver con el cruce entre música, artes electrónicas, nuevas tecnologías, ciencia y tener una visión distinta de cómo funcionan las cosas. Ni mejor ni peor. Una visión que nos permita tal vez, llenar huecos que a veces no son intersticios pequeños, sino áreas enormes donde no hay algo claro.

¿Tal vez tu trabajo en Canadá te permitió ver un poco desde afuera la situación en Latinoamérica. Cómo ves el panorama latinoamericano en referencia al resto?

Hace poco, hicimos desde CEIArte - UNTREF un trabajo de investigación sobre la educación de las artes electrónicas en América Latina. El relevamiento y en parte el análisis muy básico de la situación es interesante... ahora conozco bastantes instituciones en América Latina, conozco muchos artistas, investigadores y también hace unos cuantos años estoy trabajando en Canadá. Además tengo una interesante red de artistas e investigadores de todo el mundo con los que compartimos distintos conocimientos. Tratamos de estar vinculados para saber qué es lo que va sucediendo. Y creo que sí, que hay diferencias entre lo que pasa... generalizar América Latina puede sonar un poco grosero porque aunque haya mucho compartido es cierto que en determinadas estructuras las cosas funcionan diferente. Uno no solo está acostumbrado a que en los diferentes países de América Latina hay diferencias sustanciales en los modelos educativos... por ejemplo que haya doctorados en arte en algunos lugares es más propicio o aceptado que en otros. En Argentina, el tema de tener un doctorado en el mundo del arte es algo muy nuevo... de hecho ¿cuántos doctorados hay en Argentina que tengan que ver con el mundo del arte? En cambio, en otros países, esto ha ido creciendo con el tiempo de una manera bastante interesante. Es cierto que con la estructura educativa en sí misma, hay modelos que siguen más las pautas europeas, por ejemplo el sistema francés. Por otro lado, el sistema que suele haber en Norteamérica no suele ser replicado acá.

Habría que ver qué formación básica, cuál es el nivel de formación de una persona que termina una licenciatura en Buenos Aires, tomar un caso puntual y cuál es el nivel de un estudiante que termina su bachelor en Montreal. Ahí, usualmente hay una clara diferencia. En su enfoque, en sus objetivos, en su nivel de profundidad de la formación. Entonces, tal vez, en alguno de estos lugares si uno no tiene una maestría, no va a ser lo suficiente... porque además, una licenciatura en Argentina si hiciste todo perfecto, todo bien, son cinco años, cinco años y medio y el bachelor canadiense por ahí son tres. Estamos hablando de un año y medio o dos años de diferencia que es justamente lo que tardás en hacer una maestría... aunque la maestría tiene otra finalidad. Entonces, claro, el nivel de doctorado te permite especializarte en algo que te interesa y que te va a llevar por un camino de investigación, de aprender o conocer metodología y de alguna manera te va a ayudar a ordenarte para poder ir con un marco de referencia teórico y un marco metodológico que permita, al final del proceso, que haya una cuestión no solo de generación de conocimiento sino también de preocupación por qué vas a hacer con ese conocimiento. Por eso vos terminás con una tesis. Y después, hay universidades donde lo que vos hagas como trabajo final es una composición. En ese caso uno tendría que discutir si esa composición está o no acompañada por algún trabajo que explique de alguna manera los procesos que dieron como resultado esa composición... y si uno está de acuerdo con eso como trabajo final de una universidad. Es algo discutible.

Porque sería egoísta estar enmarcado en la academia, hacer creación y no reflexionar...

Que todo el mundo tenga acceso a la universidad es muy bueno, pero también aparece otra cuestión: todos vamos a la universidad ¿y qué hacemos después? ¿generamos cuarenta millones de universitarios en un país de cuarenta millones de personas? dicho así es muy duro pero el asunto es quién tiene que pasar por la universidad. ¿Se tiene que dilucidar eso por la plata que tengas o tiene que entrar el que sea más capaz intelectualmente? ¿todos tienen que tener la oportunidad por una cuestión de inclusión social? todo creo que no se puede hacer, y por eso hay políticas. Cuando uno toma una definición política va para un lado o para el otro. Tenemos la inclusión que permite tener un ingreso irrestricto a la Universidad Pública que es fantástico, pero tiene un costo para la sociedad que es monumental. Tener las respuestas es muy difícil. Yo no las tengo, pero creo que es importante tener en cuenta que no es algo inocente y que la cosa no pasa solamente por la universidad, la metodología, la investigación, etcétera, sino que son tantos los factores... ¿quién condiciona cuántos médicos se tienen que recibir por año en Argentina? ¿y artistas? eso nos lleva a otra cuestión... a veces, uso algunos ejemplos exagerados pero para que sirvan de punto de reflexión, más allá de todo lo discutible que es lo que voy a decir: Si vos estudiás abogacía, en principio sabemos que el abogado va a trabajar para un tercero y tiene ciertos objetivos su carrera. Se valida a través de ciertas reglas ya establecidas. El tipo que se recibe, va al colegio de abogados o cual fuera su marco definido para ejercer su profesión en base a ese marco. Y trabaja para terceros. Tiene una función en la sociedad. Lo mismo podemos decir del médico, del ingeniero. ¿Qué pasa con el artista? ¿el artista se recibe de artista? no se recibe de artista... mientras que el abogado se recibió de abogado y el ingeniero, de ingeniero, el artista no se recibió de artista. Eso, nos merece otra reflexión... nos lleva de nuevo al rol del artista en una universidad y sobre todo a cuál es la responsabilidad que tiene uno como artista si decide estar dentro de una estructura académica de educación superior. Si esto lo utilizás como medio de vida para poder hacer lo que vos querés, es una cosa. Si entendés que por estar en esa función tenés una cantidad de obligaciones académicas y responsabilidades en el contexto social... creo que sin pensar en un mundo ideal, hay que evaluar ciertas cuestiones. Depende dónde es la clase, la interpretación que pueda hacer una persona sobre cuál es la función del artista en la sociedad, puede ser distinta. Cuando uno va a la universidad y empieza, difícilmente empezás pensando en tu función social, sin embargo el arquitecto, el ingeniero o el abogado, el médico, tal vez sí. ¿El músico o el artista para quién trabaja? a veces para sí mismo. Quiere aprender algo y listo... y a veces, sí trabaja para terceros porque querés abrir el juego a un contexto más amplio. En el contexto universitario, el docente tiene entre comillas la obligación de motivar a la reflexión de qué hace el estudiante ahí. Cuando yo lo pregunto a algunos estudiantes en Canadá me miran... y claro, van ahí esperando que yo les explique cosas técnicas cuando no tecnológicas, pero yo suelo decir que si esperan eso de la universidad, para mí no es su camino. Habría que pensar qué estás haciendo vos y qué estoy haciendo yo acá. A algunos estudiantes, en el

momento no les cae del todo bien, aunque con el tiempo entienden. Más allá de las recetas mágicas, que se tienen que enseñar porque son parte de los programas, también es por qué hacemos eso, qué estás haciendo ahí sentado y algo que no terminé de decir antes... en el modelo del norte, a veces cuando algunos pagan, hay una visión del estudiante como cliente y de hecho en algunas universidades se habla de los estudiantes como clientes y no como estudiantes, lo cual a mi me cuesta entender porque en nuestra cultura local, que se yo, tal vez en alguna universidad privada suceda... pero que en otros lugares del mundo el estudiante sea un mero cliente implica ciertas cuestiones complejas como por ejemplo... ¿quién es el que define cómo tienen que ser las cosas, lo que se estudia y lo que no en un sentido estricto? todo eso, tiene que ver finalmente con que la investigación...

... quede afectada a las decisiones monetarias...

Claro, porque ¿cómo se enmarca todo eso en un contexto donde lo importante tal vez no es la generación de conocimiento sino la satisfacción del cliente? Cuando alguien presenta un proyecto de investigación de trabajo final ¿quién lo aprueba? ¿En base a lo que interesa o pasa por la cabeza de ese estudiante a quien se le ocurrió investigar algo, que uno como especialista sabe que es en principio irrelevante y que no aporta nada a nadie, salvo al estudiante? No se piensa, de ese resultado, qué puede sacar alguien más. Con lo cual es bastante cuestionable, pero bueno, el estudiante quiere hacer eso. Yo, como evaluador o tutor de la tesis, ¿cuál es mi camino? ¿guiarlo con lo que se propuso o tratar de guiarlo para encontrar una reflexión más viable respecto a la generación de conocimiento y no con la autosatisfacción? tal vez, lo que haya que encontrar es un equilibrio entre los dos, porque uno sin lo otro tampoco funciona. Hay que conseguir que se hagan las cosas por interés pero que sean relevantes para la sociedad. Si no hay nada más allá, o es extremadamente difícil que eso le sirva de algo a alguien, ¿cuántos recursos se ponen en juego para que esa persona cumpla con su deseo de autosatisfacción?

En base a tu experiencia, ¿ves que esto está evolucionando de manera positiva en Latinoamérica, por el espacio que se le está dando a estos proyectos?

Creo que todos vamos aprendiendo y que el problema es cuando uno ve ciertos ámbitos donde se intenta reinventar la rueda y no se avanza por ingenuidad, desconocimiento o por ocultamiento de lo que se hizo antes... que de eso también hay bastante. América Latina tiene un potencial enorme. Cuántas personas de América Latina están en el mundo en lugares muy destacados. Sabemos que en el ámbito de la música electroacústica hay mucha gente muy destacada en los centros más importantes del mundo y eso viene pasando desde que tengo memoria. Si tomamos desde la década del 60' para adelante, hay gente en ámbitos muy destacados en todo el mundo, siendo latinoamericanos, que tal vez no encontrando en sus lugares de nacimiento las posibilidades de desarrollar las cosas en el tiempo y la forma que ellos deseaban, tomaron otros caminos. Hoy en día las cosas son muy distintas, básicamente por las

comunicaciones. Creo que hoy, muchos ámbitos en Latinoamérica son muy interesantes en cuanto a la educación. Cada país y cada institución tiene sus variantes: hay países donde algunas personas me dicen “y si, yo para conseguir fondos me tuve que ir transformando cada vez más en científico porque los fondos venían por ese lado” y terminan haciendo algo interesante pero no lo que se planteaban al principio. Y son procesos de investigación y creación pero de nuevo, está el resultado artístico con todo su valor y de golpe también hay otros elementos que en mayor o menor medida se fueron profundizando porque en determinados ámbitos las instituciones de financiamiento, o el estado, por ejemplo, requieren determinadas cuestiones que pueden tener que ver con que hay mucho más dinero disponible para las ciencias duras que para hacer creación. Te puedo dar un ejemplo de algo que pasó con Hexagram, que tiene una conjunción entre el estado, empresas privadas y las universidades, donde se esperaba que esta especie de libre investigación - creación, pudiese dar al mundo algún tipo de beneficio, incluso a las empresas. No visto de una forma negativa sino positivo. Vos tenés la oportunidad de investigar en la universidad y esto va a impactar en las empresas y el estado de alguna manera apoyaba el comienzo de estas acciones. Pero hablando con gente del ministerio de economía, la visión que tenían en determinado momento era que ellos ponían dinero y esperaban que como mínimo ese dinero se recuperara directamente a partir de los resultados de un proyecto determinado. Yo no podía entender cómo tenían esta visión tan ingenua de la cosa, porque a lo sumo, a mediano plazo cuando menos y además de manera indirecta se recuperarían los recursos. A ver, si tomamos como ejemplo Montreal: pongo dinero en tal proceso y espero recuperarlo de una manera directa. Concordia, incluso Hexagram tiene muchísima concentración de artistas y profesores abocados a las artes electrónicas y este tipo de políticas de desarrollo científico o académico digamos, atrae estudiantes. Los estudiantes extranjeros pagan más que los locales. Todos esos estudiantes convierten eso en un círculo virtuoso que beneficia a la economía de ese lugar. Si no estás teniendo en cuenta ese aspecto importante. Si pusiste veinte millones de dólares y a los, no se, cuatro años esperás recuperar los veinte millones de dólares... yo no veo forma de que eso funcione. En cambio de forma indirecta creo que es más razonable pero como es más difícil de medir, no les termina de cerrar el modelo... más cuando lo viene a medir un ministerio de economía, donde lo que necesitás son indicadores a corto plazo para poder medir.

En distintos países hay modelos universitarios diferentes, por suerte la universidad con los años va cambiando, las cosas son cada vez más flexibles y se intentan diferentes posibilidades en distintos contextos. En el campo de las artes electrónicas al irse uno formando con entrecruzamiento de campos y las estructuras ser abiertas, por créditos o como sean, podés tomar materias en otros ámbitos a veces bastante alejados. O como en otros modelos que tenés el mayor y el menor, que, por ejemplo, te permite tener un mayor en música electroacústica y un menor en economía... ¿puedo hacer eso? sí, podés. Qué mezcla, ¿no? pero es un modelo interesante. Por un lado, hay una formación muy interesante en América Latina, y ni hablar en Argentina, que brinda la capacidad de

enfrentar dificultades en los ámbitos más diversos... y estamos acostumbrados a una flexibilidad que nos permite, cuando salimos del país, a ser entre comillas todo terreno. Cuando uno empieza a trabajar afuera se da cuenta que con todos nuestros problemas y limitaciones al llegar a otro lugar, comienza a hacer cosas que a otras personas les llama la atención. A veces nos va mejor y a veces peor, pero esto pasa mucho en América Latina. Creo que hay países que tienen un rol notable en diversos aspectos, por ejemplo en lo que es la cultura, de nuevas tecnologías en general, países como México, Brasil, Argentina... tienen un desarrollo muy importante y ahí hasta diría algunos casos de estudio muy interesantes. En algunos casos son a nivel universitario. En otros casos, son centros que ayudan, auspician, dan herramientas para desarrollar proyectos que pueden ser de creación, de investigación o mixtos, incluso apoyados por el gobierno. En los sistemas federales de México o Brasil, se producen trabajos muy interesantes en las muchas universidades que tienen en todo su territorio. Argentina tiene una alta concentración en Buenos Aires, desde ya. Creo que otro caso muy interesante es Colombia, donde hay un modelo bastante atípico: la gente trabaja en universidades pero también en laboratorios comunitarios: hackerlabs, medialabs... que algunos funcionan adentro de universidades, otros son independientes y por supuesto hay híbridos que intentan relacionarse con la sociedad desde otra postura distinta a las universidades, donde la sociedad precisamente es el ingrediente básico y sustancial de las propuestas. En Colombia en particular, creo que hay una cantidad importante de casos, con laboratorios donde se cruzan las nuevas tecnologías, el arte, investigación, producción. Difuso, pero hasta cierto punto. Si hablás con alguien que viene de ese ámbito tienen las metas bastante claras pero claro, con perspectivas muy distintas a lo que sería un centro de investigación - creación que esté netamente dentro de una universidad. La salida, ahí sí, suele ser otra. Puede tener que ver con investigación - creación, pero profundamente con cómo eso va a llegar a la comunidad, o cómo la comunidad alimenta ese proceso, bidireccionalmente.

V. Julián Jaramillo (Colombia / Brasil)

Festival Visiones Sonoras, Morelia, México // 7 de octubre de 2015

¿Cuál consideras que es tu especialidad de todos los campos en los que te desarrollas?

Yo trabajo en el área de música y tecnología, esa es un poco como la sombrilla. Mi trabajo consiste en trabajar con sonido y es el ámbito que yo estudio desde diferentes perspectivas. Específicamente, me interesa mucho la interconectividad y las posibilidades de que el sonido se pueda transmitir: en el aire, entre equipos, etc., ya que con eso se pueden hacer distintos tipos de configuraciones musicales y sonoras originales.

¿Cómo es que vos llegás a investigar? ¿es una cuestión personal de curiosidad y de vocación o fue en algún momento un requerimiento institucional?

Verdaderamente, yo estudié composición musical y desde antes de terminar ya sabía que me interesaba el universo del sonido. Tuve muchos obstáculos para poder encontrar instituciones que lo ofrecieran, de hecho tuve que salir de mi país para eso, viajando a otro país con una comunidad académica más grande. Allí, encontré una orientación mayor sobre mis intuiciones y las pude desarrollar.

Tenés realizado un doctorado en la Universidad de San Pablo. Querés contarme un poco sobre cómo fue el programa de doctorado y tu tema de investigación?

Fue un doctorado en el departamento de música en un laboratorio que se llama Núcleo de Sonología, allí se trabaja principalmente en procesos creativos con sonido y medios tecnológicos, o medios en general. Yo tuve la oportunidad de tener una beca de una entidad brasileña llamada FAPESP, una entidad privada. Fue una beca de unos tres años y medio que me facilitó poder desarrollar mi investigación y tuve un contexto académico bastante rico, con la oportunidad de hacer una pasantía de seis meses en Irlanda del Norte aunque dentro del circuito académico brasileño también me moví bastante. Entonces fue una experiencia académica bastante rica que me permitió volver a mi país con más herramientas para trabajar solo.

Y el tema específico de tu proyecto...

El tema fue la música y las redes. Cómo, hoy en día, se pueden realizar configuraciones de red a partir del sonido. Y trabajé en eso durante tres años.

Y este trabajo surgió en el contexto del doctorado o era algo que vos venías pensando de antes y lo validaste académicamente en ese marco?

Sí, yo tenía una intuición. Siempre había querido trabajar con radio. Me interesaba mucho la estética de la transmisión. Y digamos que allá pude formalizar: encontré de la mano de mi tutor, mi orientador, algunos estudios que me permitieron compatibilizar mis intuiciones con una agenda que ya existía en el área.

¿Qué opinás de la investigación en el campo del arte en un sentido amplio?

Es muy interesante. Mi trabajo de tesis fue, por ejemplo, un texto teórico sobre el tema pero acompañado de una serie de eventos que yo realicé. Eventos telemáticos de música: unos conciertos realizados entre la universidad en la que yo estudiaba y otros centros de investigación al rededor del mundo. Estos eventos artísticos fueron finalmente validados como parte de mi trabajo.

¿Y qué opinás de ese proceso de validación?

Pienso que todavía, a pesar que la universidad brasileña está muy bien parada en este contexto, es un tema muy discutido. Hay ya una gran apertura a que trabajos de posgrado tengan un acompañamiento no solo teórico. Que el resultado de un esfuerzo de posgrado sea una serie de trabajos artísticos. Eso todavía está en discusión pero en mi caso fue posible. Y conozco otros casos en los que también fue posible.

¿Estás investigando en alguna institución actualmente?

Sí. En la Universidad de Caldas en Manizales, Colombia estoy realizando una investigación de dos años financiada por Colciencias, que es la nueva entidad colombiana en Ciencia y Tecnología. En el área de diseño de sonido. Estoy en un programa de diseño y he tratado de adecuar mi conocimiento a ese campo disciplinar.

¿En ese proyecto hay algún becario o está incluido algún estudiante donde vos funciones o los tengas a tu cargo como asesor?

Exactamente. En este momento tres estudiantes de maestría que están trabajando en mi laboratorio y otros que son de pregrado que están terminando la carrera en música y que también están colaborando y trabajando conmigo. Entonces pues, sí, tengo y estoy dirigiendo la tesis de dos de ellos.

Vos tenés experiencia en el campo brasileño y en el campo colombiano. ¿Qué opinás de esta concepción del reconocimiento y el aval de la práctica artística respecto a estos dos países? ¿en cuál te parece que evolucionó más el tema o bien, está más abierto el panorama para recibir este tipo de trabajos?

Sin duda, en Brasil la discusión está más avanzada que en mi país, en el sentido de que ya existen muchos programas de posgrado en los cuales eso está validado de diversas maneras. A pesar de que no existe un consenso en Brasil sobre cuáles son los criterios o los parámetros para llevar eso adelante, sí existe la posibilidad de desarrollar este tipo de proyectos. En Colombia, apenas se empieza a discutir. Todavía hay muchos programas que aunque sean de arte, tienen cierta reticencia a admitir determinados trabajos que no se pueden evaluar con criterios científicos.

¿Cuál creés que sería el camino que debería transitar la universidad para poder abrir el juego?

Pienso que por un lado hay un tema de discusión interna, porque hay una figura que es muy importante que es la figura del investigador - creador, que es una persona que hace arte desde la universidad. Ese personaje es alguien a quien precisamente, según mi criterio, se debe proteger porque lleva el arte a un lugar diferente, precisamente por estar auspiciado por la universidad. Entonces, creo que el camino es, a pesar de que esa figura cambia según cada contexto, identificar los actores reales que están cumpliendo ese rol y apoyarlos. Estas personas no han tenido probablemente el reconocimiento que merecen, pero las nuevas generaciones de investigadores que se dediquen a la creación, sí pueden tener a la luz de una discusión seria sobre el tema, la posibilidad de un reconocimiento académico por sus trabajos creativos.

VI. Daniel Quaranta (Argentina / Brasil)

Festival Visiones Sonoras, Morelia, México // 8 de octubre de 2015

¿Cuál consideras que es tu especialidad?

Primero soy compositor, pero justamente como la academia en Brasil –digo, en Brasil porque desarrollé toda mi vida en Brasil académicamente– me llevó a tener un lado dentro de la teoría y la musicología de alguna forma. O sea, siempre pensando cuestiones vinculadas a la composición pero muchas veces con una mirada bastante musicológica. Algunas veces un poco más filosófica, otras más desde la semiología pero bueno, son áreas que de alguna manera son como satélites de mi área de interés que es la creación.

Cuando comenzas a investigar ¿empieza como una cuestión personal de curiosidad fuera de la institución o fue un requerimiento académico, un tema de titulación...?

Las dos cosas. Empecé a ver un mundo académico que me interesaba, y me di cuenta que lo que realmente quería para mi vida era trabajar en la academia y de alguna manera hacer parte de esa red de producción de conocimiento, de arte, de pensamiento. Por un lado me sentí como un poco inclinado a repensar la composición y por otro lado sentí que tenía que hacerlo porque era eso lo que me iba a ayudar a conseguir un trabajo, que obviamente para mi eso también era muy importante. Pero las tres cosas que hago que son componer, leer y dar clases, son las cosas que realmente me gusta hacer. No es que lo hago porque necesito hacerlo para comer, no. También lo hago por eso, pero lo que me mueve es realmente el gusto por hacerlo.

Hiciste un doctorado en UNIRIO, un doctorado en música. ¿Querés contarme un poco sobre ese proyecto?

Tanto mi maestría como mi doctorado son en composición. Pero en Brasil, por lo menos, no hay diferencia entre PhD o MDA. Todo trabajo que tiene como eje central la composición o las prácticas interpretativas o la musicología, pero tienen que estar sí o sí atravesados por un pensamiento teórico. Entonces, en la maestría hice una investigación acerca de diferentes modelos compositivos de distintos autores y a partir de ahí creé un corpus de obras. Ya en el doctorado, me interesó un tema un poco más filosófico: a pesar de que también creé un corpus de obras, me interesaba pensar en las vanguardias de comienzo de siglo XX de alguna forma, años 50' o por ahí, que proponían una tendencia a una no diferenciación entre arte y vida. Entonces trabajé con Artaud, que no es de la música, es un tipo que viene del teatro, pero también con otros autores más de la filosofía que van a trabajar o proponer una idea sobre el arte en las que de alguna manera incursionó esta vanguardia.

Y todo eso para justificar una cierta libertad sobre la creación y una mimesis mayor entre lo que es la vida y el arte. Más o menos es eso... muy más o menos... [risas]

Es interesante que tu trabajo involucre la producción de obra, tal como me comentás. ¿Qué significa para vos que una producción artística implique la producción de conocimiento?

Ahí, nos metemos en un terreno complejo, que es la cuestión de la legitimidad de el trabajo artístico como trabajo teórico. Yo creo que son cosas muy diferentes, un trabajo teórico tiene unas características y un trabajo artístico tiene otras. No creo que ni siquiera sean comparables. Es mi opinión. Eso no quiere decir que nosotros no tengamos la capacidad o la posibilidad de crear "qualis", formas de cuantificar trabajos artísticos, creando sus propias reglas y leyes. De hecho en Brasil existen los qualis artísticos que si querés te los paso porque creo que te van a servir, que es cómo los posgrados o las agencias que califican van a calificar mi producción artística. Qué es lo que vale y qué es lo que no. Tocar en el bar de la esquina, no vale. Tocar en el Teatro Colón, vale. Tocar en el Teatro Colón vale más que tocar en el Teatro Cervantes. Tocar en el Teatro Cervantes vale más que tocar en un teatro en Avellaneda. Esto es extremadamente complejo de medir, o sea... los lugares de legitimación de las ciencias están más claros que los del arte. Porque vos podés tocar ahora en el Teatro Colón porque tenés una tía ahí. Es muy difícil.

Va más allá de la calidad...

Claro. Ahora, no se puede dejar de medir la actividad de un creador que está dentro de la academia. Es extremadamente complejo y discutible, pero también extremadamente necesario. Todo esto en Brasil es muy nuevo, porque cuando vos tenés qualis de una revista, tenés A1, A2, A3, B1, B2, B3 y esas revistas tienen cada calificación según distintos criterios: cuántos números se tiran, si tiene continuidad o si paró, si tiene un grupo de jurados importantes, etc. Pero, en el tema del arte eso es más complejo. Ahora, en Brasil, ciertas personas, como yo, estamos luchando por que ese qualis artístico sea válido y vigente. Porque aunque sí entiendo que es súper complejo de medir, también es muy fácil para una persona hacerse el vivo... ¿no? pero bueno, yo soy de los que defiende el qualis artístico.

Rubén López Cano, habla del término de homologación, que es un poco la postura que compartís. Trabajo artístico y científico son cosas distintas pero de alguna forma se pueden validar ambos...

Sí, exactamente.

¿Estás investigando en alguna institución actualmente? ¿se contempla la producción en esos proyectos?

Sí. En todo lo que hago está contemplada. Mi producción cuenta para conseguir los apoyos que consigo. Investigo en la Universidad Federal de Juiz de Fora en grado y decidí trabajar en otras universidades en posgrado: en la Universidad Federal de Paraná, en Curitiba y en la Universidad Federal de Río de Janeiro, en Río de Janeiro. En esas dos universidades yo trabajo en investigación pero también oriento, tutoro en maestría y

doctorado. Como te digo, hago las dos cosas: escribo papers, participo de revistas, evalúo y creo música, compongo.

En las instituciones en las que trabajás hay pleno apoyo a la producción artística...

Y sí, porque en realidad, si no, no debería haber línea de investigación en composición o creación. En mi caso yo estoy en líneas de teoría y creación.

¿Cómo creés que evolucionó, en tu caso en Brasil particularmente, pero si conocés otro panorama bienvenido, el tema de incluir estas producciones a los proyectos?

En realidad, lo que pasa es que en Brasil todo esto existe desde hace un tiempo. Digamos, treinta años que tenemos maestrías y doctorados, que claro fueron creciendo pero los criterios a pesar que siguen siendo mejorados en general –a veces mejorados pero bueno, siguen avanzando– de alguna manera cuando entré a la academia, esto ya existía. De hecho, tenemos una serie de cosas un poco padronizadas, tal como un sistema de currículum que es único: si yo me comparo con vos, tenemos un sistema que nos compara porque no es un CV escrito por mí...

Tienen indicadores objetivos...

Tal cual, hay indicadores. Yo pongo mis cosas ahí y eso es automático. Además, los posgrados en los que trabajo tienen que anualmente rendir cuenta por todos sus investigadores en donde llevan hasta el ministerio de educación mi producción numéricamente hablando. Es por eso que puedo trabajar en dos posgrados, porque tendría que elegir uno, o ninguno. Si no tenés producción no podés trabajar. Porque vos sos uno de los diez o quince profesores que compone ese cuadro de docentes, que produce. Esa producción cuenta para conseguir recursos. Si vos no producís, estás jugando en contra de tu propio equipo y ahí te invitan a retirarte. Es bastante competitivo, uno se siente presionado, tiene que producir. No podés estar diciendo “ah bueno, no publico y todo bien”. No existe.

Entonces para terminar, ves positivo el camino en el que las universidades incluyen a los artistas...

¡Sí, creo que sí! Bueno, el arte es conocimiento. Por lo tanto yo creo que sí, que hay una investigación que es artística. Hay un cuadro propio de esa área. El arte es conocimiento, es pensamiento. A ver: no todo artista produce pensamiento. Por ahí, si buscamos un músico popular, cualquiera, claro que está creando cosas que producen pensamiento pero él mismo no está generando eso dentro de un ambiente académico. Nuestro caso es diferente. Entonces yo creo que sí, que las cosas tienen que tener cada día más formas de legitimar nuestro campo de acción. Esa legitimación tiene que empezar por nosotros, por producir cosas con calidad, con rigor... depende de nosotros ganar ese lugar.

¿Y en el intercambio con otros países, vos ves que Brasil está por encima respecto a este tema?

Bueno, Brasil como todo país de Latinoamérica tiene altibajos... ahora estamos entrando en una situación complicada pero a mi me parece que Brasil generó una serie de situaciones institucionales bastante propicias para la investigación a pesar de los problemas. Por ejemplo, entre Brasil y Argentina en los años 50', Argentina tenía mejores universidades. Argentina se quedó y Brasil avanzó. Cualquier universidad tiene muchísimos doctores, muchísima producción académica. Hay una producción bastante potente, que podría ser mejor, pero la hay.

VII. Alejandro Cardona (Costa Rica)

Festival Visiones Sonoras, Morelia, México // 9 de octubre de 2015

¿Cuál consideras que es tu especialidad? más allá de que te desarrolles en áreas distintas, debe haber una que vos consideres tu esencia...

Compositor. Y he trabajado tanto en el campo de lo popular, como en música clásica o culta, y he trabajado otras cosas, pero siento que lo que me vincula, lo que me define como artista es ser compositor.

¿Y cómo llegas a investigar? ¿por una cuestión personal de curiosidad o fue un requerimiento institucional?

Totalmente personal. Cuando yo tenía mis estudios de licenciatura, allá por los años '80, el mundo en la música contemporánea era un caos: por un lado todavía tenías toda esa especie de neurosis de las vanguardias de la segunda posguerra y había como una presión psicológica obligándote a tener que estar al día, conocer todas las técnicas; por otro lado tenías una reacción a eso, que era otro camino... la cuestión del minimalismo, y posteriormente la nueva simplicidad y una serie de tendencias que fueron surgiendo. Venían desde mucho antes, desde luego, pero empezaron a tomar cierta fuerza. Y a mí me sucedió una cosa: el lenguaje que surgió tanto en los texturalistas como los serialistas, era un lenguaje que a mí no me decía tal cosa porque yo vengo de una cultura rítmica. Para mí, el ritmo –y no digo un ritmo púlsico, cuadrado, sino un ritmo rico y con una densidad de contenido determinada– era importante. Entonces esto otro como que era todo lo contrario... era una música texturalmente rica pero que era una nube. No tenía sentido gravitacional. Por otro lado, los minimalistas ponían el ritmo en la pura superficie y a más no poder usan ritmos púlsicos y simples, por más que ellos digan que la riqueza está en los desfasajes y las distintas figuraciones, en el fondo sentía que se ponía muy en la superficie. Y por este motivo, ¡nada de esto me interesaba! y empecé a investigar primero que nada una generación que había sido desechada por la generación anterior a la mía, que había optado por entrar a la modernidad de lleno. Empecé a estudiar a algunos personajes que eran considerados, o decían que eran nacionalistas, aunque esto no se pueda decir en un sentido profundo. Ellos son Silvestre Revueltas en primer lugar, Alejandro García Caturla, cubano; y Amadeo Roldán. Y algunos otros personajes, el mismo Yves, en el mismo sentido... porque a mí me parecía muy interesante cómo habían generado un lenguaje muy contemporáneo en su momento, pero también muy arraigado. Eso me llevó a estudiar una serie de cosas y a partir de mi investigación empecé a pensar que si bien esta es la música nacional y popular con la cual yo conviví, tienen también una técnica, un oficio, una lógica de construcción que no era la lógica occidental, seccional, que a veces quería romper y todo. Tenían formas muy particulares de usar la tonalidad. Por otro lado pensé: es que nosotros no nacemos con una mentalidad lineal... América Latina es una multihistoria. Tenemos múltiples historias que suceden simultáneamente, encuentras la cultura industrial más avanzada junto con culturas ancestrales... y no es una cosa teórica: la ves y la vives. El mundo sonoro

también es eso. Pero no me interesaba el mundo sonoro en el sentido de somos una bonita mezcla...

... un crisol de razas.

Exacto. No me interesaban todas esas cosas que nos enseñan en la escuela sino los roces y contradicciones que se producían. Y por ahí empecé a investigar. Pero mi investigación se diferenció desde el comienzo tal vez con la de otra gente que estaba en lo mismo, porque no era ni musicológica, ni teórica ni discursiva, sino una investigación que directamente se enchufaba por ser sobre composición. Para mí, el comprobante, o lo que articulaba todas mis inquietudes era el acto práctico mismo de tomar decisiones compositivas que fueron evolucionando de distintas maneras. Por ahí empezó la cosa.

¿Querés comentarme de tu trabajo de doctorado?

El trabajo de doctorado antes que nada fue muy a destiempo porque entré como a los cincuenta y pico de años. Definitivamente no entré para formarme, sino que era un espacio casi psicológico diría yo, porque luego si no está, no te ordenas. Y el objetivo era reflexionar sobre lo que había hecho. Eso parece como una cosa muy egocéntrica pero no. Yo lo que sostenía es que no soy historiador, no soy musicólogo ni me interesa serlo... tengo que partir de mi experiencia para entender la realidad. Como también descubrí a partir de años de docencia, en el fondo, aunque estés analizando una fuga de Bach, siempre estás analizando desde tu propia sensibilidad, desde tu propia experiencia, tu propio oído, tu propia subjetividad. Y eso, es lo que revalida y hace que cuando escuches o analices esa música, tengan la misma frescura y es como si hubieses vivido en el barroco tardío. Y así, con toda la música. Entonces, lo que hice fue entrar acá en la UNAM, aprovechando que tenían un programa que se podía hacer a distancia supuestamente, pero bueno, hubo algunos problemas administrativos... esto es aparte... tenías que cumplir ciertos requisitos y entregar el proyecto. El mío, tenía que ver con hacer una reflexión acerca de mi propio proceso compositivo, un poco arrancando en el año 82 y hasta la fecha, pero no en un sentido histórico: pensado desde el lenguaje, la evolución. La idea era que pudiera poner, no un objeto de estudio en el sentido tradicional sino ser un sujeto de estudio. O sea, hablar desde el compositor como sujeto y no como tomando una especie de falsa instancia objetiva, que no puedo tomar porque soy yo mismo. Aceptaron el proyecto, aunque no fue fácil, porque desde luego hay una serie de cuestiones que formalmente determinan lo que se supone que es una investigación académica... pero bueno, tenía unos tutores que podían funcionar más como interlocutores que como maestros, personas con quienes discutir. Finalmente, lo que hice fue buscar una estrategia lo más simple posible para abordar esto. Un ser humano creador representa relaciones muy complejas que tienen que ver con tu biografía particular por un lado, y por el otro con eso resonando contra contextos que tampoco son estáticos, sino que están evolucionando.

Pensé entonces en arrancar desde el contexto en el que yo comencé a componer, pero no para pensarlo solamente como definiciones fijas, o tendencias, sino con la idea de

poder señalar aquellos aspectos que tuvieron relevancia para mí. Por ejemplo, 1979: yo estaba terminando mi licenciatura, comienza la revolución Sandinista y de repente Centroamérica existe. Mucha gente no tiene idea y a Centroamérica la puede tapar el mar y puede no enterarse a menos que le cuenten. De repente uno va cobrando conciencia de que puedes ser un sujeto histórico y no solamente una especie de marginado en la parte más pobre y más aislada de las Américas en general, tal vez con excepción de Yukón o algo así. Entonces, hay fenómenos como estos que intento señalar, aparte de ciertos aspectos que por los profesores que tuve. De hecho, mi primer profesor de composición fue un argentino que se llama Luis Jorge González que ahorita radica en Estados Unidos y de hecho, estudié con él allí porque mi padre se había ido un tiempo a ser el director del Departamento de Español y Portugués en la Universidad de Texas en Austin. Y él estaba ahí porque su esposa es filóloga y mi padre la había contratado. Así, yo llego a conocer a Luis Jorge y todas estas cosas me marcaron por la particular forma en que él trabajaba conmigo. Entonces hago este contexto con la finalidad de tener elementos para entrar a la segunda parte, que es un capítulo sobre la construcción de oficio. El problema es que en la academia se piensa al oficio como una cosa relativamente neutral que es una colección de conocimientos, destrezas... técnica en el fondo, que te permite después crear. Yo lo que planteo es que el oficio es una construcción individual. Efectivamente puede ser colectiva si estás trabajando en otro tipo de ambiente, en la música popular eso pasa mucho... pero parte de una individualidad y todos tenemos algo de eso.

Yo planteaba que en primer lugar que el oficio era un proceso no solo que se tenía que construir para cada quién, sino que es un proceso que se define como un tránsito metafórico. El primer punto del oficio es aprender tu imaginación, porque si no puedes hacer eso cualquier técnica que hayas adquirido o cualquier decisión que tomes en ese sentido no tiene una raíz en una razón de ser. Es como tener una máquina que no hace nada. Puede ser muy lúdico y filosófico pero en realidad no está respondiendo a nada.

En el sentido de que una vez que el proceso expresivo, que literalmente significa sacar de adentro, debe pasar por una serie de cosas, cómo generas tu material, cómo vas a tratarlo... problemas de forma, de todo tipo, finalmente eso tiene que llevarte hacia el sonido físico. No es suficiente siquiera la partitura, tiene que haber una resonancia física porque las decisiones son para eso. La música no es para ver, es para escuchar.

Entonces, lo que hice fue primero definir un poco estos campos, lo que yo consideraba que era el oficio para poder explicar cómo hice lo que hice. Después, enfoqué en ciertos ejes que yo considero fundamentales en mi propio oficio, que desde luego están incorporando elementos que vienen de la parte contextual, porque no puedo separar el marco histórico, después el marco teórico, no. Todo está interactuando constantemente en el proceso creativo y está afectando una cosa a la otra. Es dinámico además, no es algo estático. Entonces, de repente hablo de problemas formales que para mí fueron muy importantes, el tomar conciencia de que muchos de los planteamientos formales que a mi me interesaban eran de carácter acumulativo, por ejemplo. Enfocando a cómo la tonalidad que tiene una lógica circular realiza esas acumulaciones a partir de articular

sus secciones, sus elementos... porque no puedes acumular en abstracto: si vas de piano a forte, hay un punto en que no puedes tocar más duro. O si vas como en las variaciones, subdividiendo el pulso, hay un punto en que no puedes tocar más rápido y entonces recurrimos a una serie de trucos, que los puedes ver presente desde en la chacona de Bach a un son cubano, donde te da la ilusión de que sigues acumulando aunque sean artificios. Y eso crea la estética.

Además, el ritmo, la sonoridad, el problema de la intertextualidad... yo trabajo mucho con elementos referenciales que se transforman... todas estas cuestiones las fui viendo a la luz del contexto, yendo de lo general a lo específico, y después compuse dentro del tiempo que estuve en el programa, cuatro obras: dos de cámara más tradicionales, un cuarteto de cuerdas, una obra para quinteto pierrot más oboe y después una obra que como había hecho varios proyectos con la orquesta experimental de instrumentos nativos de Bolivia que dirige Cergio Prudencio, entonces incluí una para un ensamble de cámara que ellos tienen, con instrumentos nativos del altiplano. La cuarta, es la que te comentaba hace un rato para guitarra eléctrica y cinta que es una gama bastante grande de estilos.

La última parte son análisis de estas obras, que no son solamente técnicos sino que también abordo el proceso, desde dónde se origina la pieza.

...que es una ventaja que tenés vos por ser el compositor y el entendimiento de dónde vienen las decisiones que tomaste...

¡Exactamente! Y después sí llego a eso, cómo tomé las decisiones y cuáles tomé. Ahí, surgen cosas que de primer momento no tuve en cuenta pero que al analizarlas te das cuenta que ahí están. Ahora ¿todo esto para qué? para qué analizar mi propia obra excepto para sistematizar mi propia experiencia como compositor. Al reflexionar sobre la creación de tu obra desde tu propia práctica compositiva y no desde un marco teórico externo o referentes externos, sino tu propia reacción o la compleja manera subjetiva por la cual incorporamos conocimientos priorizando unas sobre otras. También te permite reflexionar sobre temáticas que son interesantes para cualquier compositor. ¿Cómo se construye un oficio? y no para que haga igual que yo, sino entender cuáles fueron mis problemáticas a la hora de hacer eso. ¿Qué significa el proceso de toma de decisiones a nivel compositivo? ¿cómo concibes tu lenguaje? ¿cuáles son los componentes que priorizas? Sin pensar que son los únicos que son importantes sino por qué yo prioricé esas cosas y qué resultados obtuve. La idea es que se pueda arribar a reflexiones más generales y específicas de la composición que vienen en las conclusiones de manera muy puntual y que puedan ser el punto de partida para otros que vengan y digan “híjole, yo estoy pensando en esto y nunca lo había visto así”. Porque de otra manera siento que caes en una investigación que en el fondo termina siendo superficial, porque estás haciendo una especie de atomización entre el sujeto y los supuestos datos objetivos que lo rodean y que supuestamente explican cómo es. Yo no estoy tan seguro o por lo menos a esta altura, que eso tenga validez.

Un último detalle, es que yo siento que la música tiene su propia inteligencia y que por lo menos siempre tiene un componente que no requiere necesariamente de una especie de un relacionamiento análogo con lo que llaman la realidad no musical. Intento explicar por ejemplo, si estoy trabajando una bronca que tuve porque pasaron una música bellísima de una mujer indígena costarricense que cortan y fragmentan porque están mostrando en la radio para un costarricense que no es indígena, para mi eso es una metáfora. Una metáfora de lo que pasa con las culturas indígenas en nuestros países, esa especie de mutilación que viene desde la conquista para acá, y entonces hice una pieza sobre eso pero lo importante no es que voy a evocar tal o cuál problemática, no. Voy a hacer una metáfora personal y en cierto sentido abstracta que vale como música pero también tiene este referente. Ambas cosas de alguna manera se retroalimentan. Eso no lo puedes explicar sino desde mi reacción para saber cómo llego a ese proceso.

En ese sentido, siento que no necesitamos grandes textos, rollos teóricos para poder explicar lo que puedes codificar con los oídos. Eso me pareció muy importante rescatar en este trabajo.

Un poco ya me imagino, por esto que me estás contando... pero ¿qué opinas de la concepción de la práctica artística como generadora de conocimiento?

Antes que nada, creo que una persona creativa no tiene la obligación de hacerlo. Tiene que hacerlo porque quiere hacerlo. Pero como una reflexión, desde su práctica creativa puede generar un discurso que puede ser interesante para otros y que permite construir conocimiento: no es que es conocimiento en sí, sino que se puede decir que sirve de catalizador de procesos de construcción de conocimiento que deben tener la misma flexibilidad que uno tiene a la hora de producir lo que uno hace. En otras palabras, no creo en una cultura el conocimiento que sea reproductiva. No creo que sea la forma en que creamos o aprendemos. Aprendemos a partir de una refuncionalización personal de todos los estímulos que recibimos de distintas maneras. El problema es que en las escuelas estandarizan las cosas y en el fondo, las universidades también. Desde luego, que se supone que con mayor rigurosidad y amplitud. Más bien, valdría rescatar la riqueza, la amplitud de experiencias... es tan importante como sistematizar puntualmente cosas. Y yo no digo que la sistematización no sea útil: si yo tengo que enseñar armonía en una universidad y tengo cuarenta y cinco alumnos, no puedo hacer un proceso personal con cada uno porque me sería imposible... o en todo caso, la sociedad no está dispuesta a invertir en procesos de formación que se den a ese nivel. Entonces, ciertos principios sí los sistematizamos. Y llegamos al otro punto que es elegir qué es lo que sistematizas. Por ejemplo, una cosa es sistematizar ciertos principios que ves funcionando, porque los ves ahí mismo. En cambio, un procedimiento, que es como generalmente se enseña la teoría, es un desastre porque lo único que puedes hacer es reproducirlo tal cual. Y así todos tendrán una forma posible de reproducirlo. Una sola forma posible, y mal, porque ningún compositor trabaja así... hay que partir de esa realidad. Si lees la teoría parecería que Palestrina habría compuesto con una serie de reglas... pero no, compuso con los criterios que eran coherentes con el lenguaje y con

sus necesidades expresivas, al igual que cualquier otro compositor. Analizas la música y de repente hay más excepciones que reglas... aunque sí existan las reglas por debajo, hay una cierta lógica. Si ves una forma sonata, desde luego tiene reglas de organización de discurso, pero luego las analizas y cada sonata es un mundo.

Siento que por esto es muy importante legitimar los procesos que llevan a la construcción de ese mundo y no solamente ciertos terrenos de sistematización o de teorización que son interesantes pero son siempre reduccionistas o parciales. Solo en la práctica compositiva se integran contexto, oficio, impulso, técnica y todos estos aspectos. No es en el plano del discurso. Y en la música contemporánea estamos mal acostumbrados a que cada pieza tiene que dar un gran discurso, y la verdad es que no. Incluso por más compleja que sea la música, hay que acercarse con el oído, y si hay discurso, habría que ver cómo se construye y qué tipo de dialéctica va a tener con la experiencia en sí, el sonido.

¿Actualmente estás investigando en alguna institución?

En este momento, no tengo ningún proyecto de investigación excepto mis cosas personales. He hecho varias cosas de distintos tipos. Una vez que invertí tantos años siendo profesor de teoría, escribí un libro de armonía, pero no es un tratado de armonía, sino que fue un intento de decir ¿por qué funciona esta cosa? ¿por qué se generó como opción? porque eso nunca te enseñan. Te enseñan un poco el resultado de lo que se generó y te dicen “funciona así”. Entonces, quise ir a los principios, primero de la tonalidad como fenómeno y después ejemplificar con cosas, pero no es un tratado sino una reflexión... y creo que es un libro más para maestros que para alumnos.

También tengo un libro –que tengo que rehacer completamente– que es una investigación acerca de lo seccional y lo acumulativo en relación a la música latinoamericana. Entonces analizo y juxtapongo cosas muy raras: música popular, Leo Brower, Silvestre Revueltas, y así. Voy intentando ver cómo han construido lenguaje a partir de ciertos principios y cómo en particular desarrollan esto. Es un libro que creo que lo que voy a hacer es fragmentar en artículos finalmente.

Me contabas tu experiencia de tu doctorado en la UNAM... pero hablando en general, ¿creés que hay un verdadero apoyo de las instituciones para avalar la práctica artística musical? ¿cuál creés que es el camino para que se de cada vez más?

Yo creo que en mi caso, lo pude conseguir en parte por una cuestión particular de mi edad, tal vez... no sé. En los coloquios, cuando se presentaba los avances de la investigación, sí había problemas y se generaba discusión. Bueno, de pronto lees grandes teorías de Stockhausen o no se quién y treinta años después se están desmintiendo las cosas. La verdad es que es una época en la que, sobre todo esa cultura de la segunda posguerra, tenías que tener tu rollo para destacarte dentro de una vanguardia, ser original y todas esas neurosis de la música contemporánea que son más para el psicoanálisis que para cualquier otra cosa [risas]... pero creo que es difícil con las

instituciones porque siento que aunque creo que hay procesos de apertura importantes, siento que hay una tendencia a reproducir ciertos modelos, porque al menos desde el siglo diecinueve, toda la concepción del pensamiento occidental es parte de la institucionalidad académica y es muy difícil romper con eso. No obstante, una de las cosas que he visto como positivas es que ahora mucho del sector performático de las artes se ha integrado a las universidades. Tal vez en Estados Unidos esto se da hace más tiempo, en Latinoamérica está comenzando, pero antes no era así. Un ejecutante estudiaba en conservatorio o en las escuelas superiores de arte como en Europa, que tenían sus propias titulaciones, y que además a nadie le interesa si un pianista tiene un doctorado o no, sino qué tan bien toca. Entonces siento que al tener que legitimar, por cuestiones laborales fundamentalmente, al pianista también como académico, se acarrea una problemática. Y creo que los que han trabajado esto, han empezado por ahí: cómo que haces que un tipo haga una tesis sobre la manera en que va a interpretar una sonata de Beethoven. Con método científico y todo este rollo. No es así. No es así como tu abor das. Son procesos mucho más complejos.

Entonces, por un lado lo performático, por otro lado los compositores en relación a lo performático. Tal vez, ese compositor solitario con su partitura también ha cambiado y eso ha tenido que tomarse en cuenta, y me parece positivo independientemente de cómo se valore la obra. Y por otro lado, y esto es una cosa que curiosamente las universidades son muy lentas para absorber, el mismo sector científico ha modificado sus paradigmas radicalmente: cuando empiezas a leer a los pensadores latinoamericanos acerca de la complejidad, te das cuenta que están planteando paradigmas en cuanto a lo que es conocimiento. Una de las cosas es que conocimiento es un estado existencial de vivir, con todos los complejos estímulos y no un proceso de construcción epistémico a partir de ciertos referentes. Es mucho más complicado. Entonces, tienes universidades que dicen por ejemplo que si un ama de casa llega y quiere estudiar psicología y resulta que ha criado tres hijos, algo de psicología debe saber. O sea, no como ciencia pero sí como práctica de tener que lidiar con otros seres humanos. Entonces cómo tomas eso en cuenta a la hora que una persona como esa llega a una universidad a querer estudiar. O lo mismo nos pasaba con, por ejemplo, mi compañera, que es coreógrafa y bailarina. Tiene una carrera de veinte años como maestra y bailarina, además que bailó con Pina Bausch, bailó con Susana Link en Alemania, tuvo experiencias muy fuertes y de repente llega a la universidad y le dicen “No, tu experiencia no vale nada porque no tuviste un título a la hora de hacer esto”. Tal vez para un sociólogo escribir un libro antes de estudiar es casi imposible, porque la sociología nace de una reflexión académica, pero en un artista no. Puedes ser una persona con un conocimiento sumamente fino sin haber nunca pasado por la academia. Yo que trabajé mucho con jazzeros, a veces tenía compañeros que no leían música prácticamente, o muy mal, o solo cifrados. Pero te podían analizar de manera muy profunda qué pasaba con los procesos musicales, los procesos armónicos y cómo interactuaban las partes. Entonces, ojalá mis alumnos tuvieran ese nivel de profundidad. Pero es cierto que ese conocimiento es difícil de reproducir porque requiere de esa parte

práctica. Entonces yo por eso siento que esos componentes, en la medida que van invadiendo esa especie de organismo académico, con esas estructuras napoleónicas, jerarquizadas, con la idea de que un alumno viene para estudiar las cosas que tienes para enseñarle y que no tienes que tomar en cuenta nunca sus objetivos de aprendizaje. Yo con mi experiencia, me he dado cuenta de que vale madre la metodología y vale madre todo si el alumno no tiene necesidad de aprender. Tú puedes ser el profesor más chingón que haya existido en la faz de la tierra, pero si el alumno no quiere aprender, no va a aprender. Yo no tengo problema con eso, porque sé que cuando el alumno siente la necesidad de aprender algo, tal vez se acuerde de algo que dije y va a encontrar la manera de aprender. A mi me ha pasado toda la vida, cuando comencé con lo digital, qué es lo que pasó: leía y leía y no me servía de nada. Pero me sentaba a la par de un chavito ahí y viendo lo asimilé. Yo soy un poco más del mundo análogo, más lento... entonces yo pensaba “¿cómo puedo hacer esto a mi manera?”. Y la experiencia de verlo era más iluminadora que leer y veía cómo otros tenían distintas formas de resolver los mismos problemas. No sé, es difícil con las instituciones. No puedo decir que soy demasiado optimista pero creo que es responsabilidad de los mismos artistas defenderse en la medida en que tengamos que ganarnos la vida como docentes e investigadores. A medida que estamos en la academia, tenemos que tener el lugar porque nadie nos va a facilitar el camino. También, los que deciden dentro de las instituciones tienen que entender que lo que nosotros hacemos, es tan riguroso como lo que hacen ellos. Cuando toma una decisión funcional, no es una cosa de “a ver qué mamada se me ocurre”... es fundamentado, y por otro lado, cuántos descubrimientos científicos no han sido sino en el proceso de equivocación que se sale del modelo que estaban implementando y abre para otro lado.

¿Y cómo ves esto que hablás de las instituciones en Costa Rica?

En Costa Rica tenemos una desventaja y una ventaja. La desventaja es que somos un país muy pequeño y todo el mundo se conoce. A veces te cuesta mucho separar lo personal de lo académico, de lo profesional, de lo artístico... pero tiene la ventaja también de que si te manejas inteligentemente a veces por ser más pequeño el medio, tienes ciertos campos de maniobra y puedes lograr ciertos espacios. No obstante no he podido hacer que modifiquen el plan de estudios para que ciertas materias teóricas se cambien. ¿Y por qué no? porque si un chavo que es pianista y quiere hacer una maestría en Estados Unidos, va a tener que cumplir ciertos requisitos que hay que asegurarle. Lo que es absurdo, es que haya que enseñar en función de lo mismo y estar mediatizados por aquellas instituciones que marcan el modelo que cambia el rumbo.

Yo creo que un maestro lo que tiene que hacer es decir “este fulano que tengo en frente es un ser humano con una subjetividad, con sus propios impulsos y necesidades, su propia curiosidad innata”, ¿cómo lo puedo ayudar a buscar sus caminos? para mí esa es la función de un maestro. En otras palabras, qué es lo que quiere aprender y cómo puedo ayudarlo.

Las universidades siguen pretendiendo que todo aquel que pase por una carrera salga sabiendo lo mismo pero en realidad eso no sucede nunca y menos en una carrera artística. Cada uno con su camino, su forma de tocar el piano y por qué quiere tocar, por ejemplo, determinado repertorio. Yo vengo de Costa Rica, y voy el fin de semana a bailar salsa... ¿Cómo voy a enfrentarme al ritmo en Beethoven? Debe haber algo en esa experiencia de bailar, que puede producir algo. No digo que vas a cambiar o hacerle arreglos pendejos a la música de Beethoven, pero tal vez cómo tratar elementos de síncopa, fraseos rítmicos, articulación... hay campos infinitos de investigación pero son investigaciones que tienes que hacer hacia el arte, no hacia una teoría que está abstraída de lo que hacen los artistas, que también es riguroso y también tiene su toma de decisiones y dejas de lado cosas que no te sirven.

VIII. Edgar Barroso (México)

Festival Visiones Sonoras, Morelia, México // 10 de octubre de 2015

¿Cuál consideras que es tu especialidad? [risas] tal vez la pregunta más difícil de toda la entrevista...

[risas] ...cuando le preguntan a mi esposa que qué hago, mi esposa me dice “ven y explícales tú, porque yo no puedo explicarles”... y es mi esposa. Creo que finalmente soy un especialista en dos cosas: en crear y en conectar. Esas, son mis dos características y a lo que me dedico todos los días. Yo necesito crear para mantener mi cerebro curioso, para estar aprendiendo nuevas cosas. Y después, justamente, conectar con otras personas para poder ver y pensar los proyectos que quiero hacer. Estos proyectos pueden ser música, o pueden ser otra cosa. Y eso, es algo que es muy característico en mi trabajo.

¿Cómo llegas a investigar? si te acordas cuál fue tu primera investigación y si llegaste por una cuestión personal de curiosidad o si fue un requerimiento institucional...

Yo tuve la suerte de tener pura curiosidad. Una curiosidad por saber más. Y hay preguntas que me siguen fascinando, por ejemplo, cómo es posible que se te ocurra una idea... por eso, ahora estoy muy interesado en neurociencia y cómo funciona nuestro cerebro, nuestro cuerpo, por qué se te ocurren ideas cuando corres, etc. Por otro lado, disfruto mucho el hecho de entender la mente de otras personas y esta ayuda tremenda que nos dan los autores, por ejemplo, cuando tú lees algo que dices “guau eso yo de alguna manera lo había pensado” y este señor o señora ya lo puso en la línea. Eso me da pie a seguir investigando. Ahora, para mí, es fundamental dar tu opinión y eso es algo que Latinoamérica tiene que cambiar mucho respecto a la investigación. Cuando haces una tesis, de licenciatura sobre todo –pero también lo he visto en maestrías y doctorados–, parecen unos compendios de citas. Yo me acuerdo que alguna vez, algún alumno que estaba asesorando en su tesis, vino conmigo y después de leerla le dije “está muy bien, pero parecen puras citas. Quiero oír más tu opinión, quiero ver qué piensas tú, porque esto es una tesis.” y la definición de tesis es una opinión, que puede o no ser cierta. Eso parece que se nos olvidó. Entonces regresa, va con su otro asesor aquí en México y al encontrarnos de nuevo me dice: “Uy, es que mi otro asesor me dijo que quién era yo para opinar”. Entonces, ese tipo de comportamientos es un problema. Para mí, investigar es buenísimo pero sólo, y sólo si me va a ayudar a mí, a crear mi propia opinión, porque es mi tesis, mi investigación.

Vos hiciste un doctorado en Harvard. ¿Querés contarme un poco cuál fue el tema de ese trabajo? y si incluía a la producción artística como parte del programa...

Ese doctorado es de producción artística. Por primera vez encontré un programa... la verdad es que yo estaba en Europa, estaba muy bien, mi novia estaba allá. Y la única razón por la que quise hacer un doctorado, obviamente por un lado porque había

maestros espectaculares, pero lo que más me interesó es que ese era el único programa donde puedes obtener un doctorado en composición, un PhD, solo produciendo obra artística. Y el proceso de crear la obra artística es tu proceso de investigación. Entonces, por supuesto puedes escribir sobre ello y tienes que escribir un par de cosas acerca de ello, pero el programa está basado en tu música. Lo que te mete en el programa es tu música y lo que te saca es tu música, y eso es algo que debemos entender: que el arte, la producción artística, puede derivar en investigaciones muy interesantes y absolutamente transdisciplinarias.

¿Qué opinás de la investigación en el campo del arte y qué acerca de lo que está pasando en las instituciones? Vos decís, “acá encontré mi doctorado” pero ¿qué pasa con el resto?

Yo creo que todavía no está muy aceptado en las instituciones gubernamentales o las universidades públicas o privadas. Creo que todavía no ven el valor que hay en que tú puedas hacer tu producción artística, puedas documentar los procesos y hacer investigación sobre eso. Lo veo muy verde todavía, incluso si tú ves, por ejemplo, las aplicaciones para universidades o ves becas, fondos disponibles para investigación, si les dices que lo que vas a hacer es escribir una obra y documentar el proceso te van a decir “no, gracias” porque no entienden. Es algo que, sin embargo, no tienen por qué entenderlo. O sea, ellos no son artistas. Por eso creo que es muy importante que los artistas demuestren que hacer arte puede ser una forma de investigación que es absolutamente relevante para la vida de la academia. Entonces para mí, creo que debemos empezar por los compositores o por los artistas y no querer que las instituciones cambien solas. Es algo que no nos gusta decir porque es nuestra responsabilidad pero creo que hay suficiente gente como tú y otros muchos artistas que estamos pujando para que las artes vuelvan a ser un tema fundamental en la educación y en las universidades.

¿Sos investigador en alguna institución actualmente? ¿en esos proyectos incluís la práctica artística?

Sí. Ahora estuve un tiempo con Germán Toro Pérez en el Institute for Computer Music and Sound Technology [ICST] en Suiza y ellos están haciendo una labor fantástica en investigación por allá. Y ahora, soy profesor en la Escuela de Gobierno y Transformación Pública del Tecnológico de Monterrey. Aquí, este año, por ejemplo –y volvemos, el decano tiene una apertura muy buena y entiende muy bien que la práctica puede generar la teoría–, estamos haciendo un laboratorio de emprendimiento y transformación del que me encargo, y mi trabajo es hacer experimentos con emprendedores públicos para que podamos ver cómo podemos impactar más y mejor a las personas. Luego eso se documenta y la investigación la hacemos a partir de la práctica.

Hablás del Tecnológico de Monterrey dando cuenta de que apoya estas líneas. ¿Hay apoyos externos para este laboratorio?

Totalmente. De hecho, hay un banco que nos fondeó todo un año y una empresa privada que lo mismo. Creo que la industria privada está muy interesada en ver por ejemplo cómo el arte u otras disciplinas pueden fomentar, por ejemplo, que las personas... tú sabes que en Latinoamérica es la región del mundo más violenta. Entonces, ¿cómo puedes hacer que los niños o jóvenes tomen mejores decisiones a través del arte? Porque el arte es transformador, como lo ha hecho con todos los que estamos aquí [en el festival]. Nos cambió la vida. Entonces yo creo que sí hay un interés definitivamente, incluso, me atrevería a decir que las universidades tienen un interés al menos, como decimos, *de dientes para afuera*. Ahora, como te digo, creo que a los artistas nos ha faltado concretar: tener propuestas concretas de cómo podríamos hacer esto. Creo que si tuviéramos propuestas sólidas, concretas que le pudiéramos mostrar a la universidad y la universidad encontrara valor en ellas, podemos hacer lo que queremos ser: que las artes creen investigación y estén muy presentes en la vida universitaria.

¿Cuál ves que puede ser el camino posible para que eso suceda? desde tu experiencia, depende de nosotros, pero ¿cómo lo ves articulado de acá a unos años?

Dijiste la palabra clave ahorita: nosotros. Tenemos que empezar a unirnos, a trabajar con otras disciplinas, a involucrarnos más con el mundo. Hacer conciertos, por supuesto, es obvio. Pero además de los conciertos, como la labor que tu haces con los niños, impactar vidas... yo creo que si bien vivimos en un mundo muy polémico en muchas cosas y muy triste en otras, también hay cosas que han mejorado muchísimo. Nos guste o no vivimos en este planeta y tenemos que poner algo de nuestra parte. Las artes se hicieron muy burguesas en algún momento y los artistas pasaron a estar ahí, en su cuadrado, con una idea de que el mundo les debe algo. Que los tienen que apoyar solo porque existen. Y yo no sé en qué planeta viven pero eso ya no existe. Tenemos que luchar para crear cosas que tengan valor para la sociedad y para nosotros. La producción artística es importantísima. Tú sabes que nada en la vida nos da más satisfacción que crear algo que tu consideres hermoso, bueno, guay... ¿bacán dicen en argentina?,

...copado!

...copado, buenísimo... el término que quieran. Pero lo que es interesante para mí es que creo que se acabó la bonanza del arte cómodo. Se acabó. Ahora viene una época donde el arte tiene que ponerse a activar las cosas. Por otro lado, las cosas no están todas tan mal y ahora hay más apoyos que nunca antes en el planeta. Depende de nosotros si nos vamos a poner como que nos lo tienen que traer a la casa a domicilio o vamos a ir por ellos. Creo que estamos en ese punto y viene una generación que está más consciente de eso, está más informada, tiene internet, y afortunadamente los maestros que parecen ostras se están yendo. Por otro lado, creo que trabajar con distintas generaciones es

muy importante. Justo ahorita veníamos hablando de Antonio Russek que tiene muchísimo conocimiento y que precisamente, una opinión de él te puede cambiar tu vida...

... tiene una perspectiva más amplia...

Exacto. Entonces, creo que se trata de encontrarlos. De buscar gente como Antonio. Gente como tú. Ver cómo podemos conectar y ver qué podemos hacer. Ahora, fácil no va a ser. ¿Quién dijo que era fácil? vamos a tener que hacer investigaciones de mierda, vamos a tener que hacer una bola de cosas... pero así es en el mundo. No conozco a alguien que no lo haga. Entonces, comienza esta parte cómoda de que ya no podemos estar aspirando a estar en los procesos de grabación todos los días. A lo mejor puedes estar unos días en el estudio pero después tienes que salir y ver que pasa con tu música, tu trabajo y darte cuenta que sobre todo, lo más valioso de los artistas no necesariamente es su obra, sino su pensamiento.

Fijate en la historia, todos esos artistas que cambiaron la política, todos esos artistas involucrados que tienen esta forma de pensar que solo las artes te pueden dar. Y ese pensamiento es fundamental para el mundo. Entonces, no es nada más crear otra obra musical –lo cual es importantísimo– sino también que tu pensamiento musical trascienda la música y vaya a otras áreas de conocimiento.

IX. Otto Castro (Costa Rica / México)

Festival Visiones Sonoras, Morelia, México // 10 de octubre de 2015

¿Cuál consideras que es tu especialidad?

Bueno, yo estudié composición musical. Me gradué en la Licenciatura en composición musical y siempre, toda la vida, lo que me interesó fue la tecnología. Entonces, ahí hay un gran problema: unir algo que uno siempre ha querido hacer con un hacer que debería estar legitimado dentro de una institución: cómo ser compositor usando tecnología. Es difícil porque de donde yo vengo, de la Universidad de Costa Rica, no existe esa especialidad como tal. Entonces, hay que ir completando poco a poco ese interés que uno tiene en lo que desea especializarse. Se me da la oportunidad de poder tener una beca –no se cómo será en otros países, pero en Costa Rica es casi imposible obtener una beca– para poder especializarme en arte y tecnología, porque hay un proyecto en la Universidad de Costa Rica de abrir una carrera en arte y tecnología dentro de los próximos seis años, patrocinada por el Banco Mundial. Entonces, a partir de esa plataforma, de esa iniciativa, capacitan gente específicamente para este proyecto. Ahí, digamos que salta un problema, que es el problema de haberte formado en un ámbito muy específico de la música acústica contemporánea, con una serie de metodologías y miradas muy específicas, para después saltar a un ámbito totalmente tecnológico. Aquí en la UNAM el posgrado es muy técnico, no está para nada dirigido a un ámbito de desarrollo artístico sino simplemente, de aplicación tecnológico. El tema es cómo puedes rearmarte con un proyecto que venís trabajando anteriormente de otra forma... lo que quiero decir, es que la institución no te puede dar todo, pero funciona bien como una primera etapa. Lo más difícil de todo esto es que en Latinoamérica y específicamente podría hablar de Costa Rica, es muy difícil tomar ciertos caminos, porque no están trazados como tales, y creo que otras universidades a nivel mundial sí tienen, digamos, la posibilidad aunque sea en posgrado de poder tomar los cursos que más o menos te interesen. En Latinoamérica seguimos pensando que hay un solo camino, en una sola dirección y que la gente debe transitarlo con una serie de cursos que tienen que hacer y se acabó el cuento.

¿Cómo llegas a investigar? fue una cuestión de curiosidad personal por algo que te interesaba o fue en algún punto un requerimiento institucional que te dijeron “bueno, tenés que titularte...”

Yo creo que en toda la carrera que hice en composición, no hubo ningún curso dirigido a la investigación. Ahora ya los planes cambiaron y tienen algunos cursos. Pero yo no tuve ninguno, ni tuve que escribir un ensayo, ni nada. Entonces, qué pasa: este que estoy haciendo es mi segundo posgrado. En el primero, que fue una maestría en estudios culturales, el gran muro fue escribir e investigar por lo menos como ahí lo promovían: con un formato específico, metodologías...

Con las reglas específicas...

Exacto, desde normas APA o Chicago, lo que sea. No conocía absolutamente nada. En el grupo de treinta o cuarenta alumnos que estábamos en un curso, llegaba a haber gente que preguntaba cómo es que se hace un ensayo. Se escribía algo pero no sabíamos cómo enfrentarlo realmente, qué plantear o cómo traducir el pensamiento en una prosa. Implica una gran dificultad que las escuelas de música no vean tanta investigación. Tengo a mi esposa que es artista visual y por su experiencia, sé que ellos investigan para poder llegar a su propia obra. En música no. Siéntate y compone a partir de tu idea, la desarrollas y lo importante es la música en sí. Pero no hay una investigación detrás, ni exactamente qué le interesa o qué vínculo darle con otra área, social o filosófica. No hay, en general, miradas que atraviesen la obra. Lo que pasa es que cuando estos artistas hacen una obra multidisciplinaria, o peor aún, transdisciplinaria, no encaja ninguna de las piezas con otra porque nadie se interesa en surcar otra área que no sea la propia y lo que cada quien conoce. O sea, esa imposibilidad de ir de un campo al otro, está dada por la falta de pericia o de habilidad en las miradas epistemológicas que permiten pasar de una área a la otra. Simplemente, se forma en la disciplina que uno se especializa como un artesanado, como un tipo que hace zapatos, o un plomero...

Que sabe hacer...

Sí, que sabe hacer pero que no va más allá. Entonces, el posgrado es el que me da a mí las herramientas fundamentales para poder escribir y ahí es donde comienzo a investigar como tal. Actualmente, tengo un proyecto de investigación, basado en una obra con tecnología atravesada por la semiótica, que básicamente existe gracias al posgrado, y que me brindó esas herramientas y miradas que ampliaron mi universo de conocimientos.

¿Entonces en este trabajo de maestría, tenés incluida la producción de obra?

Sí, actualmente sí. Hay una teoría, que de forma muy resumida es el estudio de una ciudad como espacio de significación y cómo se deriva a partir de ese espacio una serie de estrategias de escucha y de composición. Hay unas tres o cuatro obras grandes en donde se demuestra cómo la ciudad influye a nivel de espacio social, de espacio significativo en los diferentes tratamientos de los eventos sonoros, en una construcción, entre comillas, de paisaje sonoro. Pero para poder llegar ahí he tenido que establecer toda una metodología que parte de dos pensamientos de Yuri Lotman y de Peirce, como referentes de la semiótica. La gran dificultad de este trabajo es poder traer desde ese campo de conocimiento, es decir, migrarlo a un ámbito de música con tecnología, porque hay estudios de semiótica pero no tan especializados en el ámbito de la música... aunque sí, hay algunos trabajos que se han dedicado a la significación desde la música electroacústica.

Vos me hablabas un poco antes de lo que sucedía en Costa Rica con la investigación artística en sí... ahora estás teniendo una experiencia en UNAM que de una u otra forma te permitió alojar tu proyecto. ¿Qué opinás sobre el resto de Latinoamérica en cuestión de la aceptación de este tipo de proyectos?

Bueno, yo lo que conozco específicamente es la realidad de Costa Rica y muy pocos años, un año y medio de estar en México. En Costa Rica, podría decir que no existe o digamos, todavía falta construir una investigación artística que pueda enriquecer el desarrollo de una obra en un artista, y que lo encuentre a sí mismo. Se parten de postulados muy históricos o musicológicos, o no los hay, y entonces peor aún. Sin embargo, la experiencia que he tenido en la UNAM ha sido muy enriquecedora porque nos han dado muchos cursos, inclusive Rubén López Cano ha venido varias veces. Aunque el sistema, como te decía, no te permite graduar a partir de un desarrollo de investigación artística, no existe la posibilidad porque hay que justificar desde un ámbito tecnológico. Por ejemplo, si desarrollas una aplicación, explicas desde el código, cómo se pensó y cómo se aplica, siempre en dimensiones que sea medibles.

Para ir cerrando, una perspectiva para el futuro. ¿Lo ves con una mirada optimista, como algo que mejora año a año o lo ves como algo que es estático y depende más de cómo cada quién empuja su propio proyecto?

Yo creo que en este sentido las universidades poco a poco van cambiando su currícula y su manera de visión. En Costa Rica, estamos diseñando esta carrera nueva, que ni siquiera ha empezado que es en arte y tecnología y nos tomamos un año para investigar todas las tendencias pedagógicas más actuales para decantar en la producción de conocimiento. Lo que se debatía era que al ser una carrera que tiene que ver por ejemplo con comunicación, con informática, con artes visuales y música, cómo serían formados esos estudiantes: si das clases magistrales o una estructura de módulos como plantea Freire, o Piaget o qué se yo... cómo construimos ese conocimiento, de qué forma. Si van a organizarse talleres, seminarios, clases. Es una gran problemática. Hay que también ver la forma en la que enseñamos, porque nosotros como docentes venimos de formaciones totalmente positivistas, de memorizar y replicar. Entonces, imagínate, pensar de manera transdisciplinaria. Por más que quisiera, la experiencia que tengo en proyectos transdisciplinarios es que han sido caóticos porque nuestra propia formación no viene de ahí. Entonces yo creo que la investigación artística tiene también un aspecto pedagógico, de metodologías pedagógicas y que hay que cambiar desde este panorama para que poco a poco se vaya abriendo en nuevos resultados. Creo que ese es el problema mayor. En esta carrera lo que nos planteamos fue hacer un hito en la educación costarricense, en el sentido de poder plantear otro tipo de metodologías, otro tipo de clases aplicada al arte. Porque vamos a tener el problema de que el estudiante se va a formar con cuatro tipos de miradas diferentes y no va a funcionar. En esta carrera nos vamos a plantear la inquietud de poder resolver este problema.

X. Rodrigo Sigal (México)

Festival Visiones Sonoras, Morelia, México // 10 de octubre de 2015

¿Cuál consideras que es tu especialidad?

La composición y la gestión cultural, me desempeño en esas dos.

¿Cómo llegas a investigar? si es que recordas tu primera investigación y si llegaste por una cuestión personal de curiosidad o si fue un requerimiento institucional que te viste obligado a cubrir.

Hay dos caminos. Uno es el que abarca toda la investigación más como de parte autodidacta de la parte tecnológica: fue a partir de las lecturas de las revistas de equipamiento... esas pre-internet digamos. De la escucha de música y de tratar de investigar a través de las revistas y las publicaciones gringas, qué aparatos usaban los que me interesaban. Y ya a partir de la carrera, más sistematizado, bueno... trabajos y proyectos. Pero desde el punto de vista de la investigación formal, no fue sino hasta que comencé mi doctorado. Completamente sistematizado, tomando seminarios sobre investigación, pero eso ya es a finales de los 90', cuando me fui a Inglaterra.

Tocás justo el tema de tu doctorado... ¿Podrías contarme un poco cuál fue el tema de tu doctorado?

Sí, mi doctorado es una investigación en estrategias compositivas de música electroacústica. Quería hacer un texto didáctico sobre maneras de vincular materiales trabajados digitalmente, de manera coherente en música acusmática y mixta. Ese es el objetivo. Con la idea de desarrollarlo como lo he ido haciendo en los años subsecuentes para tener yo mis materiales propios, que utilizo para dar mis clases y que a otra gente le pueda servir para lo mismo. Ese era el objetivo.

Eso surgió de un camino que venías recorriendo de antes y que se validó en el marco del doctorado o fue una investigación nueva que planteaste al momento de aplicar?

Bueno, lo que planteé para mi doctorado era buscar herramientas que me permitieran entender y demostrar procesos que aseguran que las decisiones musicales funcionan. O que yo pretendía que aseguraran las decisiones musicales, de una manera que se puedan extrapolar a cualquier sonido, a cualquier instrumento... pero no como método analítico sino como método compositivo. Eso es algo que yo no sabía cuando comencé mi doctorado. Yo en principio fui a hacer un doctorado en medios mixtos y a estudiar con Dennis Smalley, Javier Álvarez, Simon Emmerson y el grupo de profesores que me parecían interesantes por su música.

¿Qué opinás de la investigación en el campo del arte? ¿Cómo creés que se puede aproximar la ciencia con el arte?

Para mí, el asunto de la investigación me suela igualito que al de la exploración y al de la improvisación. Creo que son muy parecidos los procesos. La investigación evidentemente tiene esta especie de paraguas –o ruido– al rededor del método científico que en muchos casos funciona muy bien en las artes, porque organiza de una manera que permite comparar y demostrar equivalencias entre ámbitos que a primera vista parecen distintos. Pero lo que tiene el concepto de investigación por sobre la improvisación o exploración es la necesidad de terminar en un producto que otro pueda entender sin necesidad de que se lo expliquen.

¿Actualmente estás investigando en alguna institución? ¿esa investigación incluye la producción artística?

Bueno, tengo la enorme fortuna de que como soy el director del CMMAS, junto con Francisco y la gente del CMMAS; con Silvana Casal la coordinadora académica, hemos puesto los objetivos de lo que nos corresponde investigar personalmente como miembros del CMMAS. Eso es algo que he podido diseñar yo y por eso mismo, no tengo la presión de una universidad ni nada que me lo imponga. Tiene sus desventajas, porque no tengo la cantidad de pares con los que poder discutir, o para trabajar en diversos grupos. Somos un grupo muy pequeño que al no ser universitario dispone de pocas conexiones al momento de discutir esos temas diariamente. Por otro lado tiene la enorme ventaja de que los proyectos son completamente definidos por nosotros. Semanalmente conversamos al respecto de cómo ir balanceando entre la investigación académica teórica y las obras que componemos. Los cuatro o cinco que estamos en el CMMAS vamos balanceando un poco eso porque además estamos en diferentes épocas de nuestras carreras profesionales, lo que es algo muy bueno de CMMAS. No es que todos seamos doctores o jóvenes. Quien compone y está en el CMMAS tiene el espacio disponible para la investigación y hacerlo.

Entonces en el CMMAS abren las puertas a la práctica artística...

El mismo Jorge Alba, técnico del CMMAS, va a estrenar su obra en la clausura del festival. Es una obra que Jorge hizo como miembro del CMMAS, y que como compositor tiene acceso a utilizar toda su tecnología.

Estas ideas de conducción, o políticas que me comentás para el CMMAS, ¿cómo las ves en Latinoamérica? ves que hay una tendencia a aceptarlo o a rechazarlo...

Bueno, lo que pasa es que conozco muchísimas iniciativas atomizadas. América Latina es eso. En todos los ámbitos no es más que una nube de iniciativas atomizadas... algunas con cierto apoyo político, algunas no; algunas con acceso económico, algunas no; algunas con talento, algunas no. Pero son pocos los nodos que se generan porque en sí la investigación te permite, al igual que la composición, una elección entre dos

caminos, individual, aislado e independiente o colectivo, social y en grupo. Como es libre ese proceso, pues se va para todos lados.

Lo ves de una forma positiva...

Totalmente, sí. Yo creo que eso lo que hace es tener un potencial de que se generen nodos no permanentes en cualquier momento, en cualquier lugar. Yo creo que eso es una ventaja...

¿Cuál creés que es, desde tu perspectiva, el camino posible para que esos nodos proliferen y que se vean cada vez más resultados, cada vez más producción con apoyo?

No es que haya un camino. Depende de que los compositores estemos dispuestos a trasladar la experiencia del proceso de composición a la gestión. Yo creo que es personal. Depende de la personalidad de los participantes en el medio el decir “bueno, disfruto lo mismo buscando cómo crear una red de profesionales y facilitar que eso suceda que componer una obra y después ir al festival de mi amigo y que la toquen”. Entonces yo creo que esos nodos suceden casualmente por las relaciones que se generan. Fuera de una situación de guerra o de emergencia, de alguna manera es como si estuviera el ambiente lo suficientemente húmedo para que en algún momento se genere esa descarga y comience algo... pero también las condiciones pueden cambiar y de pronto desaparece. No tiene que durar demasiado. Lo que creo que pasa, es que en América Latina tendemos a no creer que las cosas pueden permanecer más allá de un evento, de un colectivo... son muy pocas cosas las que tienen cinco, diez, veinte, cincuenta, setenta, ochenta y cien años de historia que no sean la conquista, ¿no?

¿Estás tutorando tesis actualmente? ¿esas tesis involucran producción artística?

Sí. Tengo algunas tesis de maestría en colaboración con la Universidad Nacional Autónoma de México y de doctorado también. Alejandro Cardona por ejemplo es mi alumno de doctorado, Otto Castro es mi alumno de maestría. Pero todas, todas... la de Alejandro es creación, la de Otto es semiología y creación. Siempre son de creación, incluso las más técnicas son de creación de procesos en Supercollider o herramientas específicas, siempre con su lado teórico pero con la creación presente. Por los menos en los tutorados en los que a mi toca trabajar y con los que me agrada trabajar.

¿Y ves alguna resistencia de parte de la UNAM por aceptar este tipo de trabajos?

No, está totalmente organizado, reglamentado. A veces causa conflictos en el sentido que cuando estás en el campo de la tecnología es muy difícil que algunos jurados acepten como obra un dispositivo tecnológico... un patch muy complejo, por ejemplo. Me parece que desde lo institucional está totalmente abierto pero siempre tiene que presentarse un trabajo sistematizado. En el momento que defines tu tema, te adaptas a la realidad. El sujeto que llega de las artes, pues, justamente trabaja en el borde, y nunca va a esa velocidad...

Pero sí las universidades están abiertas al trabajo en este sentido...

Totalmente. La UNAM al menos sí, pero no es la única: el CONACULTA –el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes–, el Instituto Nacional de Bellas Artes... a veces creo que se han ido adaptando. Por supuesto, el CMMAS es una muestra de que las instituciones públicas están dispuestas a poner dinero en esas cosas porque si no no existirían... nuestro diplomado por ejemplo. Y que ellos nos aprueben a nosotros como supervisores de doctorados y más allá de mi grado y del que sea... eso habla de que se están adaptando de la manera más eficiente que una institución como la UNAM con 300.000 personas puede. Es loable.

XI. Iracema de Andrade (Brasil / México)

Colonia Hacienda de San Juan, Ciudad de México, México // 12 de octubre de 2015

¿Cuál consideras que es tu especialidad?

Mi especialidad... [risas] es una pregunta difícil hoy en día. Mi especialidad es la música. Mi subespecialidad podría decirte que es tocar el cello y otra subespecialidad es investigar... otra es enseñar. Hay una parte de docencia en mi trabajo, no solo para instrumentistas sino también con compositores. He trabajado mucho con compositores jóvenes, pero también con los ya establecidos. Hay una faceta de mi trabajo relacionada con la creación, también improviso... por ahí de repente meto mano a unos sonidos que modifico del mismo cello u otras fuentes y creo como pequeños modelos e improviso en conciertos sobre esos mismos modelos que hago. ¿Qué más? Escribo. Creo que ser músico hoy es una actividad multifacética de alguna manera.

¿Cómo llegas a investigar? si recordas tu primera investigación. Si fue por curiosidad personal por algo que te interesaba o si fue en algún punto un requerimiento institucional...

Investigación. Qué palabra investigación. Qué es investigar, no sé. Creo que he investigado todo el tiempo, desde que nací. Me acuerdo, cuando era muy chica y no conocía determinada palabra, iba al diccionario, a la compu, a la biblioteca. Casi nunca preguntaba. Obviamente los primeros trabajos de investigación fueron en la escuela, en la universidad, por una necesidad institucional. Pero para mí nunca fueron una tortura como para otros. Y obviamente más tarde, incursioné por iniciativa personal, por intereses muy particulares respecto a un determinado repertorio, a una determinada estética, a alguna música que yo quisiera preparar o crear. Creo que el trabajo de investigación es propio de la naturaleza del creador. Para crear tienes que investigar lo que hicieron otros, investigar materiales, investigar técnicas. El proceso creativo va de la mano con el proceso artístico y el de investigación. Ahora, en un ámbito académico, obviamente, hay maneras, hay fórmulas de cómo presentar tu investigación y con qué objetivos.

Hiciste un trabajo de maestría en Inglaterra. ¿Quieres contarme sobre el tema y si ese trabajo incluía la producción artística?

Ya hace algún tiempo hice mi maestría allá en Inglaterra y el tema de trabajo teórico fue el uso de canciones folklóricas brasileñas en la enseñanza del violoncello. Y había una investigación paralela con la metodología Suzuki, Kodaly, y Orff también. El trabajo consistía en el rescate de varias canciones a través del trabajo de Villalobos y de otros investigadores que hicieron compilaciones de estas canciones. Había una parte musical fuerte en el trabajo. Teórica en esencia, pero más enfocada a la docencia y a la pedagogía musical.

¿Y en tu trabajo de doctorado, que sí ya fue acá en UNAM?

Aquí, fue un trabajo que se desprendió mucho más de mi praxis musical, de mi trabajo como intérprete del repertorio electroacústico en particular y se enfocó en la dimensión temporal en el repertorio mixto y en la relación del intérprete con este material. Derivó en algo que quizás no podría decir que sea un modelo de análisis musical pero sí, una guía para que el intérprete pueda entender cómo relacionarse con el material electroacústico en soporte fijo, aunque esto no quiere decir que no se pueda trasladar a algunos contextos de electroacústica en tiempo real. Se desprendió más bien de mi praxis musical, obviamente, fundamentada en el trabajo de otros autores. Hubo también una base de búsqueda bibliográfica fuerte.

Me comentás que este trabajo se desprendió principalmente de la praxis ¿Qué opinás acerca de la concepción en la que la práctica artística puede ser tenida en cuenta como un proceso de investigación?

Yo sé que hoy día hay una cierta discusión sobre si el trabajo artístico puede ser considerado un trabajo de investigación: tanto el trabajo de los compositores con su proceso de creación de nuevas obras como los intérpretes a través de su praxis musical. Creo que en el caso del compositor hay una facilidad quizás, aunque no sé si facilidad es el término adecuado, de categorizar el trabajo realizado en este ámbito como investigación artística ya que al fin y al cabo tienes concretamente determinadas obras, compuestas con el objetivo de responder a un proyecto de investigación, fundamentadas en tal o cual técnica, estética, escuela. En el caso del intérprete, creo que esta apelación está mucho más diluida. Es mucho más etérea porque no tienes en rigor un producto final. Estás interpretando la obra de otro, una obra que ya está compuesta. Y hay poca literatura sobre la interpretación musical como proceso de investigación. Sé que ya empiezan a surgir trabajos y a aparecer alguna bibliografía. Creo que si hay un marco teórico bien establecido y diseñado, esta forma de investigación debe ser tenida en cuenta porque sí, por supuesto que hay un trabajo de creación en el proceso de interpretar, de entender, de analizar y de dar vida a un determinado repertorio.

¿Actualmente estás trabajando en alguna institución como investigadora?

Trabajo en el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. Es una institución federal en México y una de las más importantes en el ámbito de las bellas artes. También soy maestra en la Escuela Superior de Música, actualmente estoy comisionada en el Centro Nacional de Investigación Documentación y Difusión Musical para un trabajo de investigación y rescate de las primeras obras de electroacústica producidas en México.

Y en esos proyectos, ¿alguno contempla la producción artística?

En este proyecto de investigación, específicamente, no. Tiene un carácter de investigación histórica, de rescate de materiales, es más musicología. No aborda la interpretación. Pero tengo en puertas un proyecto de creación con jóvenes compositores haciendo uso de tecnología, visuales, mi cello eléctrico y el acústico. Quizás, una vez

concluido el proceso de creación pudiera derivar en algún escrito, en algún trabajo teórico.

Y en estos trabajos de investigación que estás actualmente, hay becarios?

Sí, hay algunos de servicio social y trabajan como asistentes de investigación de acuerdo al sistema de la Secretaría de Educación Pública, ya que tienen que cumplir para su matriculación 480hs de servicio social. Y ahí tengo dos que son mis asistentes.

Vos me comentabas que para tu doctorado trabajaste con el CMMAS y que sería una de las principales instituciones que apoyan este tipo de investigación que involucra la producción artística. ¿Conocés alguna otra institución o universidad que comparta el lineamiento tanto dentro como fuera de México?

Bueno, la Facultad de Música de la UNAM tiene su laboratorio de música electroacústica. El Conservatorio Nacional de Música tiene su laboratorio así como la Escuela Superior de Música. Sin embargo, están mucho más enfocados en la enseñanza de alumnos al nivel de licenciatura. Promueven conocimientos básicos de síntesis de sonido y edición pero no hay, por ejemplo, en estos laboratorios, publicaciones. No organizan festivales, no hay ciclos de conciertos. Es bastante limitada la programación. Siguen la currícula y prácticamente eso es todo. Conciertos de titulación y de cátedras desde luego los hay, pero no hay una programación anual con una intensidad como sí lo tiene el CMMAS en la actualidad. Yo considero que es “el” centro de música electroacústica en México. Obviamente tenemos Estados Unidos y Canadá, y ahí es otra cosa: en cada universidad, cada escuela de música o carrera tienen lo que quieras. Además algunas universidades en Canadá y Estados Unidos ya empiezan a tener materias de tronco común para intérpretes en electroacústica, enfocados a que puedan manejar software y comiencen a interpretar este repertorio desde esa perspectiva. En Brasil hay un laboratorio en San Pablo, en Chile hay bastante iniciativa, Buenos Aires... Colombia se qué hay algo de actividad; Venezuela, menos; siento que América Latina se ha interconectado en cuestiones de música electroacústica a través de los pocos intérpretes especializados en este repertorio. Sin embargo, hay movimiento, publicaciones, convocatorias para enviar textos.

Entonces creés que evolucionó positivamente este tema...

Podría ser más intenso en lo relativo a la formación de intérpretes. Las universidades ofrecen la carrera de composición y enseñan lo más nuevo a compositores, pero no incluyen en muchos casos el trabajo de nuevas tecnologías para los intérpretes. Para los intérpretes nada, ni siquiera talleres de técnicas extendidas, o repertorio contemporáneo. Nada. Salen tocando Beethoven y cuando mucho Shostakovich. Ese es el perfil que yo veo que domina un poco para la formación del instrumentista.

Para ir terminando, estábamos hablando de la inserción del artista dentro de las instituciones. Es interesante cómo una universidad tiene por un lado una carrera de arte que incluye necesariamente a los artistas, para graduarse les pide trabajos de investigación de naturalezas diversas pero sobre todo producción teórica. ¿Cuál sería para vos el camino para que tome fuerza la creación musical dentro de las instituciones, y sea valorada como los productos que ofrecen otras disciplinas?

Depende del contexto dónde estés. Pero para que esto funcione, yo creo que el perfil del docente tiene que también adecuarse a estos resultados. Necesitamos maestros que tengan su especialidad, en el caso del instrumentista, en música contemporánea. Maestros de instrumento que estén involucrados en el trabajo directo con compositores, con las nuevas tecnologías, con las nuevas estéticas. Que tengan una praxis musical coherente con este trabajo. Yo creo que conforme estos alumnos que quieren especializarse en estos repertorios, pudieran tener el apoyo de un cuerpo docente especializado en el tema, se avanzaría. Al margen que muchos no están interesados en hacer investigación artística, la gran mayoría se podría decir: toman un tema cualquiera, preparan una tesis bastante convencional y con eso se titulan.

Como un trámite para terminar...

Para tener su diploma, su título. En el caso de los instrumentistas, la gran mayoría elige algo parecido a esto que te cuento. Aquí tenemos la especialidad de cello - música antigua. En determinado punto de tu licenciatura vas a tu especialidad y obviamente, te vas a titular con ese repertorio específico. Ahí también se puede hacer investigación siempre y cuando tengas maestros, investigadores y tutores que tengan el perfil necesario para orientarte en este ámbito. Con la música contemporánea, creo que es más fácil en el sentido que estás trabajando con compositores vivos y maestros que te pueden orientar, o incluso como estudiante está la posibilidad de meterle mano a las nuevas tecnologías, aunque sea de manera básica. No hace falta ser un gran programador, porque obviamente tu especialidad es la eficiencia técnica en tu instrumento, pero puedes tal vez producir algo y tener tutores que te puedan orientar en un trabajo de investigación sólido y de calidad.

XII. Eleazar Garzón (Argentina)

Café El Ruedo, Obispo Trejo 80, Córdoba, Argentina // 25 de noviembre de 2015

Como compositores nos toca no solo componer... ¿Cuál considerás que es tu especialidad?

Mi especialidad es la composición electroacústica.

¿Recordás cómo llegás a investigar? ese primer proyecto de investigación que hayas tenido...

En el año 89 fue el primer proyecto que presenté. En ese momento se llamaba CONICOR –Consejo de investigación de Córdoba–, por supuesto que dentro de las ciencias duras... lo que hice yo fue presentar un proyecto para hacer un software, y me financiaron durante tres años. De ahí salió un software muy primitivo, un programa generativo. En esa época estaba muy metido con Carlos Vega, que había trabajado el tema de la frase musical. A partir de ahí, yo tomé ese concepto y el software generaba posibles oraciones a partir de esa estructura...

Con el algoritmo que manejaba el programa...

Exacto. Ese proyecto se llamó “sentencias”, por la idea de una sentencia u oración. Ese fue, digamos, mi primer proyecto oficial con el que me tiré a la piqueta. Pero por supuesto estaba bastante alejado de la idea de investigación - creación. Es muy difícil hacerle entender a una comisión científica si no hay un resultado evaluable, un resultado objetivo. En ese sentido, un software es un resultado objetivo. Es un producto que funciona dentro de ciertos parámetros.

¿Y en la universidad te acordás cuál fue tu primer proyecto?

En la universidad fue en el año 94, cuando empezaron los incentivos universitarios y las categorizaciones. Ahí, había que tener proyectos. No tengo presente cuál fue, pero siempre estuve girando en torno a la generación algorítmica, que era lo que más se puede probar y mostrar. De esos proyectos, salieron varios softwares. Entre otros, Sinapsis, que estaba hecho en Pascal y que lo presenté en el año 95 en un simposio en Brasil.

Me toca preguntarte sobre tu trabajo de doctorado. ¿Querés contarme un poco de qué trató?

Fue un proyecto de estética. Un proyecto que tiene varias facetas, y una de ellas es el aspecto estético. Yo elegí la estética de lo sublime, en la cual se inscribe mucha música, pero muy poco material escrito. El segundo aspecto tiene que ver con que uno es una persona y va a producir algo que no existe. No es como investigar este vaso [levanta un vaso], que lo hizo otro y vos lo analizás y desde un corpus teórico vas a acercarte. Acá no. Entran en juego los aspectos subjetivos del creador y no se pueden ignorar, porque

si no, es como una fórmula fría. Ese fue uno de los problemas a los que yo me enfrenté... me tiré a la piletta más allá de las críticas y observaciones que me pudieran hacer. El último aspecto es el de los medios: los aspectos técnicos de todo tu acervo compositivo. Con esos tres ejes yo armé mi proyecto de tesis.

¿Tenías una inquietud previa que venías pensando desde antes y se formalizó o lo pensaste desde cero exclusivamente para el doctorado?

Claro, yo intenté. Cuando hice la materia Métodos de investigación en el doctorado, la profesora nos incitaba a mostrar ideas y yo estaba muy angustiado porque no tenía un proyecto. Y Abras... ¿Vos lo conocés a Abras? un compositor que tendrá tu edad... él se planteó que quería hacer una música que revitalizara la música religiosa católica. Y a mí ahí me cayeron todas las fichas: estaba buscando un proyecto estético fundamentalmente. Un proyecto artístico. Ya tenía algunas ideas dando vuelta sobre lo sublime, de una manera muy informal... pero a partir de ahí empecé a investigar el tema y se fue armando. Sin embargo, cometí un gran error que no le debería pasar a un investigador: no puede investigar la galaxia y sus alrededores. El tema era extraordinariamente grande y yo de pronto estuve muy abrumado con la cantidad de cosas con que me encontré. Y eso que he hecho muchos años investigación. Bueno, salí más o menos adelante sintetizando las problemáticas, terminé metiéndome con la parte instrumental, la electroacústica y con la retórica.

Vos trabajás también en la Licenciatura en Música... ¿qué opinás del formato que tienen actualmente para titularse –conceptualizaciones teóricas hechas producciones musicales– en comparación con otro tipo de carreras donde se busca que la tesis sea una producción teórica?

Yo creo que no se ha llegado a un equilibrio entre el resultado artístico musical y la conceptualización teórica. A veces son muy buenas las conceptualizaciones teóricas y los trabajos no suenan como deberían. O a veces suenan intuitivamente –y muy bien de hecho en algunos casos–, pero respaldados por una teoría muy endeble. Yo considero que esto último es muy bueno porque en un sentido personal, creo que la música es un fenómeno subjetivo que tiene que llegar al otro y conmoverlo. Si me conmueve quiere decir que es importante, no quiero que le apunte a mi intelecto, porque para eso hay otros medios. Que no quiere decir que en una segunda o tercera lectura uno pueda llegar a otras dimensiones y entender, darse cuenta del trasfondo. Pero es un contacto sensible el que uno hace con la obra y eso me parece lo importante.

¿Te tocó ser tutor de tesis de licenciatura?

Sí. Hay que darle una gran libertad a los alumnos. No he dirigido muchas, dos o tres. Y es difícil porque es difícil llegar al otro cuando está lo subjetivo de por medio. Llegar al otro para comunicar algunas cosas más profundas y no tanto las normativas.

¿Estás trabajando en algún proyecto de la universidad ahora? ¿se contempla la producción en el proyecto?

Sobre el tango estamos trabajando ahora... se contempla, absolutamente. Está dirigido ahí exclusivamente. No nos interesa el tango desde un punto de vista histórico o musicológico. Nos interesa el tango desde el punto de vista del lenguaje, de la producción.

¿Esto está apoyado 100% por la universidad o hay que buscarle la vuelta para que lo aprueben?

100%. Es un proyecto aprobado. Tenemos una secretaría de Ciencia, Técnica y Arte, por lo que nuestra facultad, ese paso ya lo dio. Contempla estos casos.

Me quedé pensando en tu experiencia con los desarrollos de software... si tuvieses que plantear un proyecto de ese tipo hoy, ¿pensás que el panorama está avanzado y que podrías trabajar en el plano del arte o deberías seguir prometiéndolo el producto medible?

En ese caso ya hay un protocolo que más o menos todo el mundo sigue. No se cómo será en otros lugares pero creo que acá en Córdoba está más o menos organizado y funciona como cualquier proyecto de investigación. Tiene que haber un marco teórico, antecedentes, metodología... el problema es que el trabajo artístico no es un trabajo lineal. Vos te podés proponer un montón de cosas pero después, en la práctica te das cuenta que vas mejor por otro lado y que hay cosas más interesantes por ahí respecto a lo que formulaste en el proyecto. Entonces el producto a veces no refleja el proyecto inicial. Me ha pasado. Hay que ser honesto, defender la postura y seguir por ese camino con los evaluadores.

Por eso, pienso que debería ser un marco más amplio donde la metodología pueda ser una referencia más general que como está formulada en la ciencia. Nuestro punto es que estamos creando un objeto...

Lo que se critica mucho es que cuando hay proyectos que implican la producción, se los justifique musicológicamente porque esta disciplina sí se ciñe al método científico, es fácil de buscar indicadores para medir.

Lo que ocurre es que pienso que las comisiones están formadas por gente que produce, y los evaluadores que tratamos de tener en esas comisiones, tratamos que estén en el ámbito de la producción para que puedan entender de que se trata. Pienso que va por ese lado la salida y que dentro de todo ha evolucionado bastante bien. Bueno, desde el año 93 o 94 que empezaron los incentivos hasta 2015 ya son veintidós años de progreso. Donde nosotros también empezamos al principio con proyectos muy duros, y después, al menos yo me fui relajando y empezando a contemplar otros aspectos. Inclusive se puede plantear el azar, la exploración, el descubrimiento en sí mismo... antes no nos hubiésemos animado.

Alejandro Cardona, es un compositor de Costa Rica que hizo un doctorado que tiene que ver con producción y se centra sobre algo que él define como el oficio... y plantea que las universidades centradas en el método, quitan la subjetividad de la creatividad, sin tener en cuenta el recorrido propio...

Es que sí... esta tarea que vos estás haciendo es muy importante en este sentido porque puede ir generando pautas para evaluar proyectos. Algo muy terrible: nosotros tenemos que entrar al SIGEVA, vos lo conocés. El sistema te dice que cargues cuando vos hacés una obra pero te pide un referato. ¿Cómo? una obra no funciona con referato... si vos la presentás a un festival, ¿quién es el que evalúa? siempre va a ser subjetivo... pero esto es porque estamos dentro de un sistema prestado, nos es ajeno. Creo que es muy nuevo todo esto, en las universidades la investigación en arte no tiene más de veinte o veintipico de años pero creo que al menos acá se ha avanzado bastante. Y cuando ha venido gente desde la musicología creo que ha hecho macanas, ha habido malos juicios. Ya decía Paolo Pasolini, "el artista de hoy no solamente hace música... da una entrevista y escribe un libro..." es mucho más amplia la carrera. A mi me toca de rebote porque soy de una generación más vieja. Pero si los jóvenes de hoy, no toman ese desafío, se quedan en el camino. Cambian los medios de producción y eso significa adaptarse a nuevas realidades. Cambiaron los paradigmas. El artista es un productor y lo que vale es poder materializar el camino en conceptos, operaciones, en escritos para que el que venga atrás mío no tenga que hacer la misma exploración.

Aunque los públicos todavía quieran ver "la guitarrita", nosotros no tenemos que quedarnos con el pasado, hay que seguir para adelante.

XIII. Rogerio Costa y Silvio Ferraz (Brasil)⁵³

Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil // 11 de marzo de 2016

¿Cuál consideran que es su especialidad?

R: Yo me considero más un performer improvisador que un compositor. A pesar de que trabajo también con composición escrita. Pero hace mucho tiempo que no escribo nada porque trabajo principalmente acá, en la universidad, con grupos de improvisación: con música electrónica, con música acústica. Trabajos que se relacionan con la improvisación de alguna manera. Mis maestrandos o doctorandos trabajan con este tema siempre. La improvisación y la filosofía, la improvisación y la tecnología... entonces tengo un pie en la composición porque la improvisación es un tipo de composición y un pie en la interpretación, en la performance.

S: Yo soy compositor. Fui instrumentista de orquesta pero soy básicamente un compositor de música escrita. Trabajé un tiempo con electroacústica, hice un poco de performance de electroacústica pero siempre he vuelto a la música escrita. Y mi trabajo está siempre cerca de la música escrita.

¿Cómo llegan a investigar? si es que recuerdan la primera vez que investigaron y si eso fue una cuestión personal de curiosidad o si fue un requerimiento institucional para conseguir un puesto...

R: Mi historia es muy diferente. Cuando salí de la universidad, me fui hacia la música popular... tocaba el saxofón, que es el instrumento que aún toco, en un grupo de jazz brasileño. Grabamos cinco discos y tocamos en importantes festivales... entonces mucho tiempo me dediqué a eso principalmente, a ser instrumentista y compositor pero más en ese campo de la música popular instrumental. Después de un tiempo... yo daba clases... tocaba algunas noches en algunos lugares, pero básicamente daba clases. Cuando cumplí los 30 años, trabajar como músico popular estaba complicado y fui a ofrecer mis servicios a la Facultad de Música de Santa Marcelina. Comencé, y pronto fui entrando en contacto con el mundo de la investigación. Entonces hice mi maestría, ya en el área de improvisación, como una especie de práctica... hacía mucho tiempo que no estudiaba, entonces quería volver a tener esa práctica. Después se me presentó la posibilidad de entrar aquí en la USP como profesor, pero estaba la exigencia de tener un doctorado. Así que fui entrando por ese camino y hoy en día la investigación científica hace parte de mi vida, como una cosa que me interesa mucho.

⁵³ Las preguntas de la entrevista fueron hechas en castellano y respondidas en portugués. Por motivos de tiempo, la entrevista fue realizada a los dos referentes a la vez. A la misma pregunta, respondía uno y luego el otro, interactuando entre sí algunas veces. La letra S corresponde a las respuestas de Silvio Ferraz y la R a las de Rogério Costa. La traducción del portugués al castellano es propia.

S: Mi camino fue parecido al de Rogério, porque después de la facultad yo fui músico de orquesta. Cuando salí de la orquesta, también buscando complementar mi salario, me anoté para una beca de investigación con un tema en la cabeza, que eran las texturas sonoras. Quería entender qué era la textura. Me gustaban mucho Ligeti, Xenakis; y quería ver qué era eso, analizar esas músicas. Así fue mi ingreso, estudiando con el profesor Carlos Cater, que era un investigador con experiencia en análisis sobre la obra de Pierre Schaeffer... Mi ingreso fue a través de esa experiencia.

¿Pueden desarrollar un poco cuáles fueron los temas de sus trabajos de doctorado? Si fue un trabajo nuevo, o fue validar un trabajo que venían realizando por fuera del marco institucional... en tu caso, Rogério, me decías que la improvisación era algo que venías trabajando...

R: Sí. Como mencioné, la improvisación era un asunto que me interesaba... siempre me interesé por tocar. ¡Inclusive antes toqué el violín! en orquesta también. Aunque me quedé con el saxofón, porque me abrió ese camino para poder estudiar improvisación. Pero cuando comencé a hacer la maestría aquí, pensé en hacer un trabajo de investigación sobre la historia de la improvisación y por increíble que parezca... por ser muy desorganizado terminé tomando un camino más práctico: compuse una pieza de tres movimientos en los que había propuestas de improvisación interna. Ese fue mi trabajo de maestría.

Después, cuando hice mi trabajo de Doctorado, también tomé a la improvisación como tema, solo que improvisación libre y en relación con los enfoques de la filosofía de Deleuze. El músico como un medio en los territorios de la libre improvisación.

S: Mi doctorado lo hice en cierta manera como un perfeccionamiento. Durante ese estudio de las texturas, quedé muy impresionado con la idea de la repetición. Entonces hice mi maestría sobre música y repetición. Las primeras cincuenta páginas fueron partituras, y después el texto. Muy corto tal vez, pero recopilé ejemplos, mezclando también conceptos de Deleuze con elementos repetitivos: música indígena, música africana, música popular, pájaros.

Cuando fui por el doctorado, continué trabajando con Deleuze, con un libro que se llamaba Música y repetición. Esta idea de relacionarlo con la filosofía... En esa época no existía doctorado en São Paulo que fuera en música. Entonces fui por otros lugares y encontré el programa de Comunicación y Semiótica de la PUC [Pontificia Universidad Católica], donde hice mi doctorado. Y no fui el único, ahí me encontré con Fernando Iazzetta, Rosaris Martines, un musicólogo que trabajaba con música indígena... Eloisa Valente, que era sonóloga... y después entró muchísima gente, más de cuarenta músicos... Rogerio, Fátima, Paulo... todos investigando en el campo de la semiótica. Y muchos grandes referentes de la música pasaban por allí a dar conferencias: Dal Farra dio conferencia allá, Marc Leman dio conferencia allá, Michel Chion dio conferencia allá... comenzó a tener una vida gigantesca, Daniel Barrero, Daniel Quaranta, a quien también entrevistaste también, pasó por allá. Todo el mundo pasaba por allí.

Estaba el camino de interés compositivo solo que todo pasaba dentro del Departamento de Filosofía, a lo sumo el tema era la semiótica... pero incluso así, al igual que en la tesis de Rogerio, tuve una parte práctica, específica de composición que tuve que defender.

Primero, hice una improvisación con un grupo de músicos específico para la tesis, algunos eran instrumentistas pero otros hacían live electronics, trabajaban mucho con MAX/MSP.

Así, las tesis siempre tenían cosas prácticas, y todo el mundo tuvo que realizar parte práctica. Claro que eran obligatorias las partituras como pruebas de composición, pero siempre con el componente práctico.

¿Qué opinan ustedes del peso que tiene esta parte práctica que menciona Silvio en un proceso de investigación?

R: Creo que es fundamental el movimiento que está aconteciendo, en el cual se guía a los estudiantes, en la medida de lo posible a dirigir parte del trabajo a que contenga una parte creativa, ya sea de composición o performática, y a realizar un registro de los trabajos prácticos que está incorporando. Estamos hablando siempre de la investigación en artes. Se están descubriendo caminos para hacer eso respecto a la necesidad de comunicar, de socializar el conocimiento. Es fundamental. Entonces es esencial que se realice lo que se denomina documentación del proceso creativo, donde se anotan los aspectos importantes del proceso, por ejemplo, de una composición, para poder ser descrita, analizada y discutida luego. En la medida que voy pudiendo, a mis maestrandos y doctorandos, los incentivo a que hagan esto siempre. Y hay bastante receptividad. A veces hasta ellos, los propios estudiantes lo proponen. Mi esposa está haciendo doctorado, por ejemplo, y ¡va por ahí! Con algunos sí, hay que combatir algunas tendencias, porque en general uno puede resolver muy un trabajo argumentando, fundamentando... pero desde lo práctico se fundamenta mejor, sobre todo cuando el trabajo es sobre aspectos compositivos, como el tempo, la sonoridad... es un tipo de abordaje que está creciendo cada vez más y en el que tengo cada vez más espacio para trabajar en ese sentido.

S: En la Unicamp, tenemos doctorado en composición y en performance. Y algún tiempo atrás, dos profesoras, Adriana Caiado y la compositora Denis García, las re-estructuraron de forma tal que dentro de las maestrías y los doctorados había un espacio que hacer producción práctica. Si dentro del programa les toca hacer un recital, tienen que escribir un paper...

¿Sobre ese recital?

S: Sobre el recital... o sobre la obra que están tocando, o sobre el autor o sobre lo que se ha escrito. Es un poco abierto. En composición, hay que hacer una especie de portfolio que se pone a prueba de una vez en ese concierto, se pide un ciclo de composiciones para el master. El doctorado tiene las mismas reglas, solo que se piden dos portfolios, que se evalúan en dos etapas, el primero se pone a prueba durante el

curso y una segunda prueba tiene lugar el día de la defensa en el concierto. Además siempre una monografía, un paper, y después la tesis, que reúne todo el trabajo hecho. Si hablamos de mi trabajo como tutor, en la maestría pido que se aborde un aspecto técnico: modulación métrica, o un problema de escritura, utilización de espacios sonoros para la composición, texturas... u otros aspectos técnicos analizados en un compositor o un conjunto de compositores. Para el doctorado ya trabajamos sobre un concepto: tempo, texturas. Merker, por ejemplo tomó performance e interactividad, donde además pone sus propias ideas en juego. Entonces, para la maestría una idea técnica y para el doctorado, algo más conceptual. Y todo eso reflejado técnicamente en las composiciones. Tiene que haber una coherencia entre lo que se estudia y lo que se compone. El texto tiene que defender la partitura. A veces hay cierta resistencia a esto de parte de algunos estudiantes, pero yo los aliento porque es una cosa muy interesante conversar con colegas para que lean las partituras, que abordan las partituras críticamente. A veces la reflexión sale de esta valoración, de una conversación sobre la partitura escrita. Lo veo como algo muy interesante. Y cada uno de nosotros tiene sus áreas específicas, Rogério se mete en improvisación libre y los trabajos que guía están por ahí. Yo tengo otros de música y tempo... análisis sobre Schoenberg. Trabajos muy específicos que resultan en cosas muy interesantes.

¿Cómo ven desde acá, lo que está pasando con esto en el resto de Latinoamérica? Porque desde afuera pareciera que São Paulo está avanzado...

R: Conozco muy poco y es algo muy nuevo. Pero es una pregunta que hay que hacerse, para alimentar nuevas prácticas, nuevas formas de hacer música. Tuvimos un estudiante de Ecuador... que vino con su propia formación, y creo que coincido bastante con su forma de hacer música, fue muy enriquecedor. Y bueno, está ese universo de la llamada música Latinoamericana, con Mesías Maiguashca de Ecuador... Cergio Prudencio en Bolivia... pero por ejemplo, de Argentina conozco muy poco. El intercambio musical es pequeño, el intercambio universitario es pequeño... en comparación, no sé. A ver, yo mismo fui a Francia, a Alemania a presentar proyectos y noto que Argentina tiene aceitado ese tipo de intercambio... que no sé si llamar eurocentrismo, pero esa práctica está y Brasil no la tiene. Tal vez tenga que ver con colegas que se han ido a vivir, Vaggione vive en Francia... En fin creo que conocemos poco. Tengo la impresión de que Argentina sí ha tenido un desarrollo de la discusión sobre lo que pasa con la producción artística en la universidad, pero no tengo la mínima idea de lo que sucede en otros países. En Ecuador sé por este alumno mío que no han avanzado casi nada, de hecho, fue el motivo por el que él vino a estudiar aquí. También un argentino, Claudio Vitale, que vive aquí en realidad –hace años que vive aquí, está haciendo su post doctorado ahora, sobre Ligeti también–, hablaba de sus profesores, de su experiencia. Pero qué se hace en Venezuela, en Colombia, en Chile... no tengo la mínima idea. Fui a Estados Unidos hace poco y en la Universidad de San Diego coincidí con un compositor Venezolano con el que charlé un poco. Pero si no es por estos casos esporádicos, creo que el intercambio es muy poco.

S: Yo por suerte, tengo colegas que me recomendaron ir al encuentro de compositores de Chile y ahí conocí a Alejandro Guarello, Pablo Aranda, Francisco Cárdenas, Andrés Nuñez. Conocí bastante gente en Chile y en ese encuentro también conocí compositores argentinos: Jorge Horst, Tolosa, Gabriel Valverde... gente que está haciendo cosas por allá. Y conocí el trabajo de Dal Farra respecto a la electroacústica, que acá esa movida llega en los Encuentros de Música Electrónica que promovía Jorge Antúnes. El trabajo de Gabriel Brncic que estuvo en el Di Tella pero es chileno. Pero tuve que ir yo hasta allá. Por ejemplo, la música del compositor mexicano Revueltas, la vi en Berlin. Aquí en Brasil nunca fue tocado. Entonces en esas cosas veo un contacto muy pequeño de Brasil con Argentina, pero como algo muy aislado.

Una vez tuve un proyecto que juntaba a la Unicamp, UNTREF y a la PUC Chile. Era un proyecto llamado algo así como Música actual... o algo por el estilo. Y ese proyecto era un proyecto de música con instrumentos autóctonos... aquí en Brasil podríamos hablar del pífano, flauta indígena; la UNTREF, tambores e instrumentos indígenas andinos; y Chile con las flautas históricas que tiene un museo de arte precolombino... Pero fue algo que pensamos a partir del encuentro de compositores.

Y el curso de composición de la PUC Chile, yo quisiera traerlo acá y hacerlo en la USP. Porque como fue armado por Guarello, Morales y Aranda, está más estructurado que lo que tenemos aquí y es muy interesante.

Este encuentro de compositores de Chile, es un encuentro de compositores de toda Latinoamérica. Impresionante, gente de Argentina, Uruguay, Paraguay, Ecuador, Venezuela, Brasil. Pero acá no se conoce ¿por qué será? ¿porque no divulgan aquí? La lengua portuguesa tal vez nos deja fuera de algunas cosas... pero son muy interesantes.

La última pregunta es ¿cómo ven esto de acá a unos años? por lo que me comentan, ustedes lo ven como algo nuevo y que cada vez está teniendo más espacio. ¿Cómo lo ven acá, pero también en general?

R: Yo tengo bastante expectativa. Hay una tendencia a que las formas de realizar investigación en arte se perfeccionen y que se superen estos problemas, porque no estamos obligados a ser musicólogos. También tiene mucho que ver la tradición de los departamentos de cada lugar, ¿no?

Que me decían que acá la carrera de música se abrió dentro del departamento de musicología...

R: Sí, pero que además es un departamento que es medio esquizofrénico... porque tiene toda una parte de música tradicional, contrapunto al estilo de Palestrina, nota contra nota, bordaduras y otros profesores con una visión más amplia. Entonces se trata también de ver cómo llegar a la música, porque los propios músicos, instrumentistas y músicos más viejos no saben cómo hacer investigación en artes. Entonces está ese problema también.

Creo que se da que los científicos le tienen más respeto a la investigación en artes que los musicólogos.

También, hay profesores de instrumentos para quienes investigar es tocar el instrumento, investigar digitaciones o tocar bien... entonces así todos hacemos investigación. Hay que cambiar la mentalidad de aquellos que ven a la investigación en arte solo como musicología, pero también de aquellos para quienes todo es investigación. Hacer investigación es hacer mi música ¿y cuál es su investigación? una sinfonía. No. La sinfonía no alcanza como investigación.

Tengo la esperanza de que aparezcan algunas aristas para superar estas dificultades, que avance el corpus metodológico y que se superen estos problemas.

S: Yo creo que va a suceder, y va a coincidir con la renovación del cuerpo docente. Los viejos violinistas, cellistas, trombonistas, y lo que sea... eran técnicos dentro de la universidad. Aquí el departamento de música está lleno de técnicos. Ya es muy diferente el enfoque que tienen actualmente otras universidades como Juiz de Fora, donde está Daniel Quaranta, en las que quien trabaja, ya es doctor. Es flautista, violinista, pero es doctor. Transitó ese camino. También en la Federal de Belem... o la Federal do Rio Grande do Norte, donde tienen investigación práctica en música contemporánea. Los departamentos más nuevos tienen ese enfoque. Los departamentos más viejos tienen un proceso más lento pero en el que van entrando nuevos instrumentistas investigadores. En los lugares donde los cuadros están funcionando hace tiempo con los mismos profesores es mucho más lento porque hay que esperar que cambie todo el cuerpo docente. En cuanto entre gente más joven, con otra cabeza para la investigación, la historia va a ser otra.

ANEXO II

Datos provenientes de los cuestionarios autoadministrados

1. (Elegir una de las tres opciones)

¿Para usted investigación y trabajo creativo son cosas separadas?

¿Para usted investigación y trabajo creativo son cosas superpuestas?

¿Para usted investigación y trabajo creativo son lo mismo?

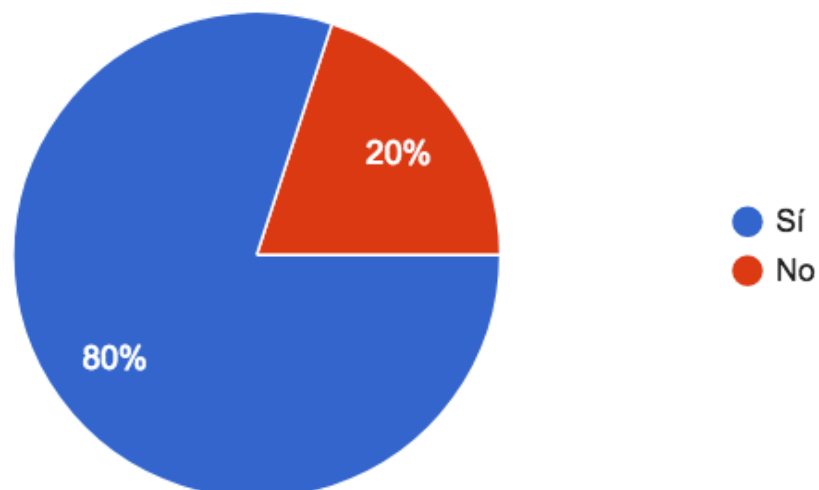
Sobre 31 respuestas:



2. ¿Trabaja en alguna Universidad? (Sí / No)

Si la respuesta es No, es el fin del cuestionario.

Sobre 31 respuestas:



Si la respuesta es Sí:

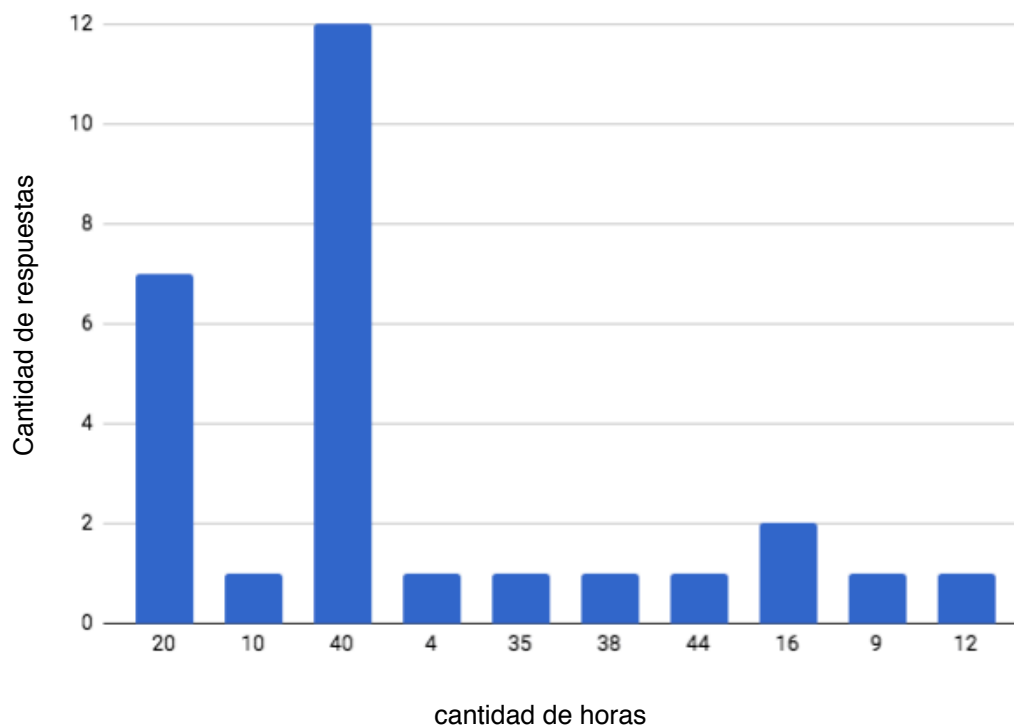
2.1. Nombre de la institución, país.

Sobre 28 respuestas:

Nombre de la institución	País
Universidad de Buenos Aires	Argentina
Universidad Nacional de La Plata	Argentina
Universidad Nacional de las Artes	Argentina
Universidad Nacional de Lanús	Argentina
Universidad Nacional de Tres de Febrero	Argentina
Universidad Tecnológica Nacional r. Buenos Aires	Argentina
Universidade Federal de Goiás	Brasil
Universidade Federal de Santa Maria	Brasil
Universidade Federal do Rio de Janeiro	Brasil
Pontificia Universidad Católica	Chile
Colegiatura Colombiana	Colombia
Universidad de Antioquia	Colombia
Universidad de Caldas	Colombia
Universidad de San Buenaventura	Colombia
Universidad de Costa Rica	Costa Rica
Universidad de las Artes	Ecuador
Universidad Autónoma de México Xochimilco	México
Universidad Don Vasco	México
Universidad Católica del Uruguay	Uruguay

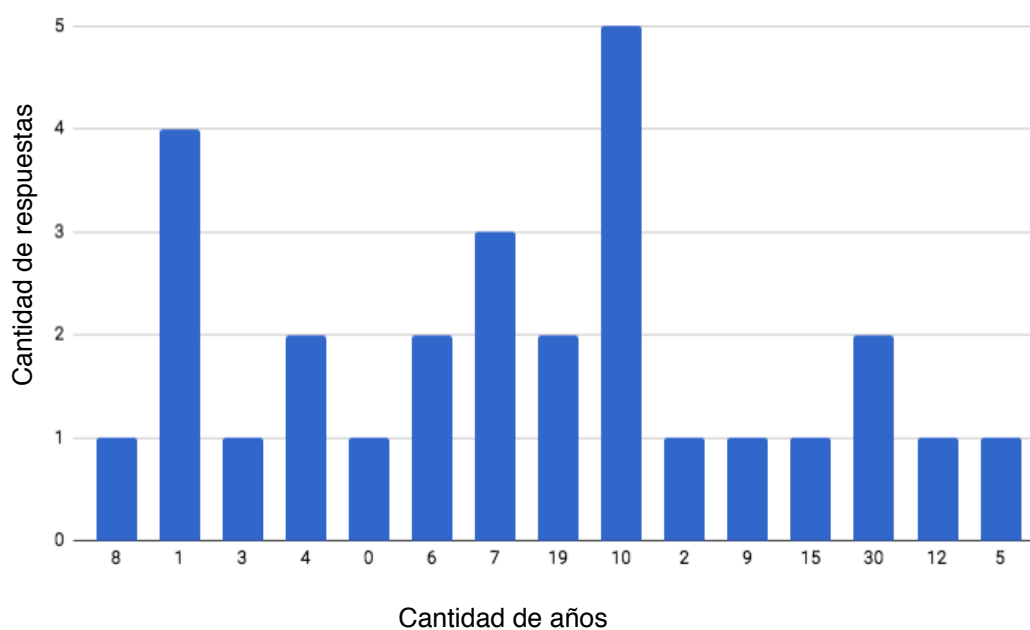
2.2. ¿Cuántas horas a la semana?

Sobre 28 respuestas:



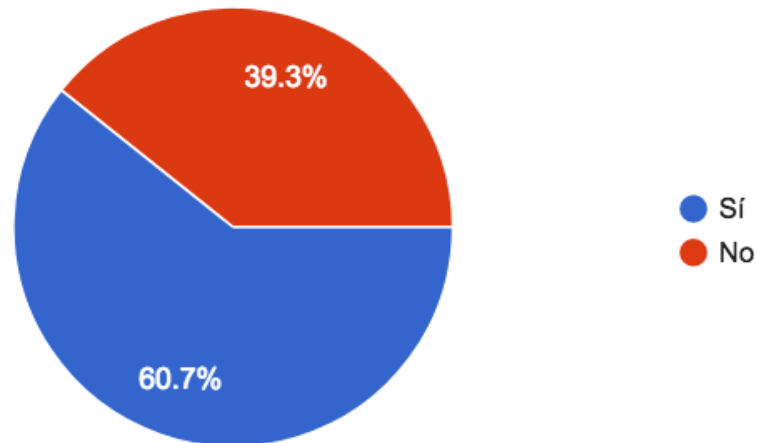
2.3. ¿Hace cuántos años?

Sobre 28 respuestas:



2.4. ¿Es su espacio de trabajo preferido?

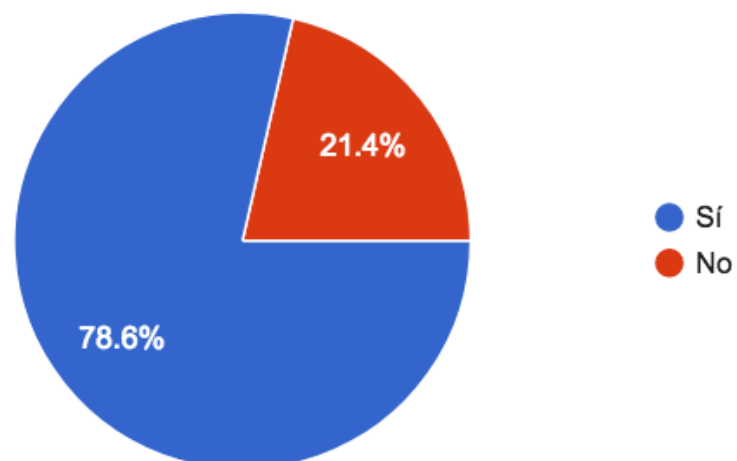
Sobre 28 respuestas:



3. ¿Realiza trabajo de creación artística?

Si la respuesta es No, es el fin del cuestionario.

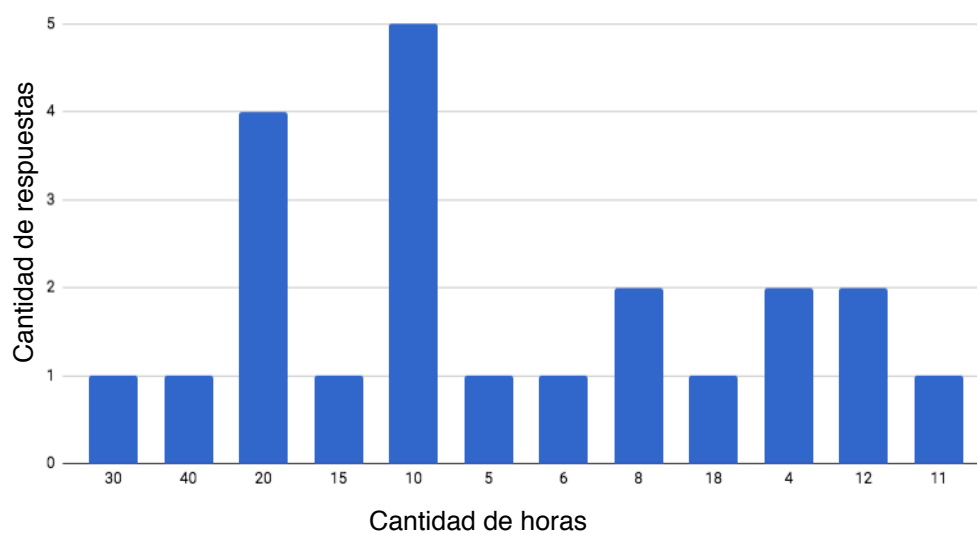
Sobre 28 respuestas:



Si la respuesta es Sí:

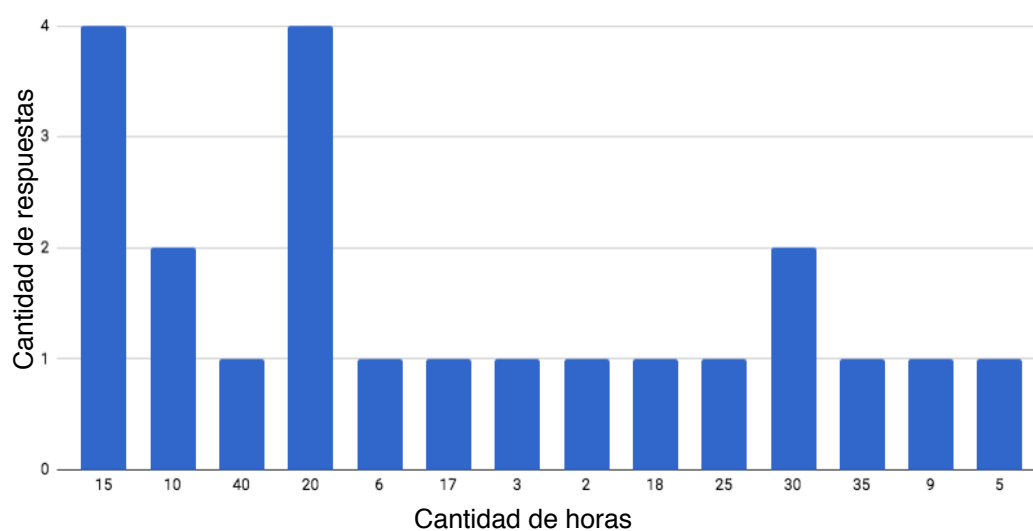
3.1. ¿Cuántas horas a la semana?

Sobre 22 respuestas:



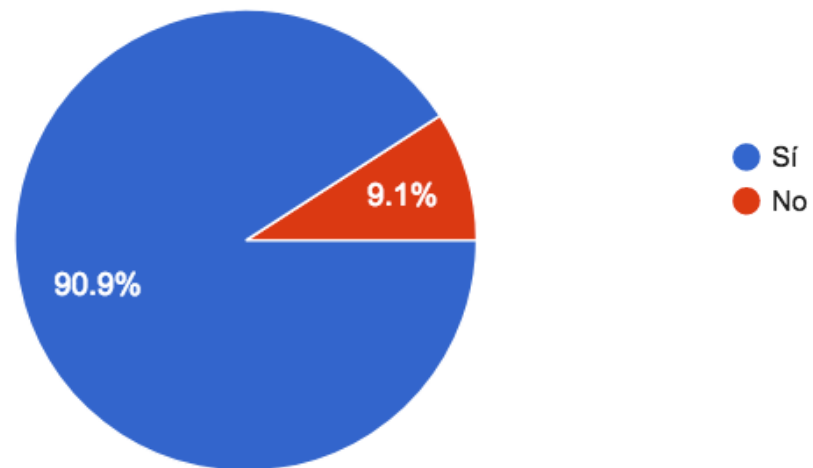
3.2. ¿Hace cuántos años?

Sobre 22 respuestas:



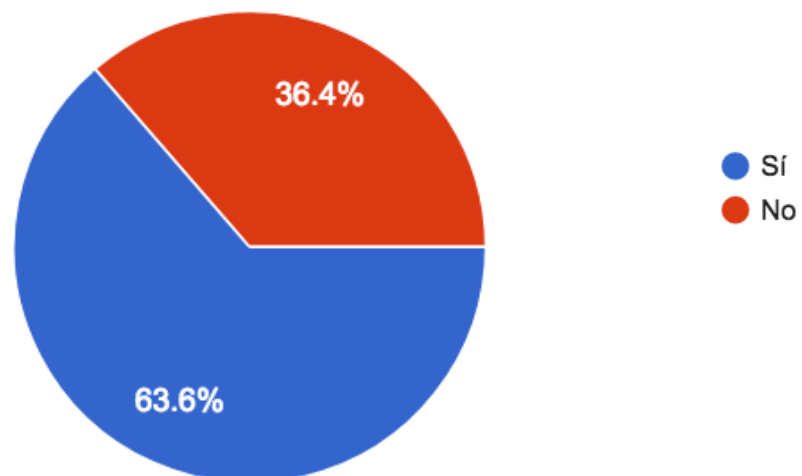
3.3. ¿Le gustaría poder dedicarle más tiempo? (Sí / No)

Sobre 22 respuestas:



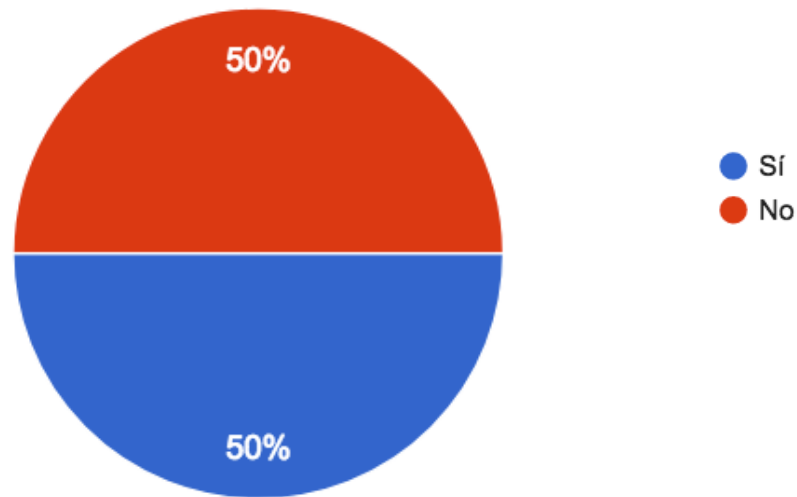
4.1. ¿Le resulta similar su concepción de la investigación a la de sus colegas artistas de la Universidad?

Sobre 22 respuestas:



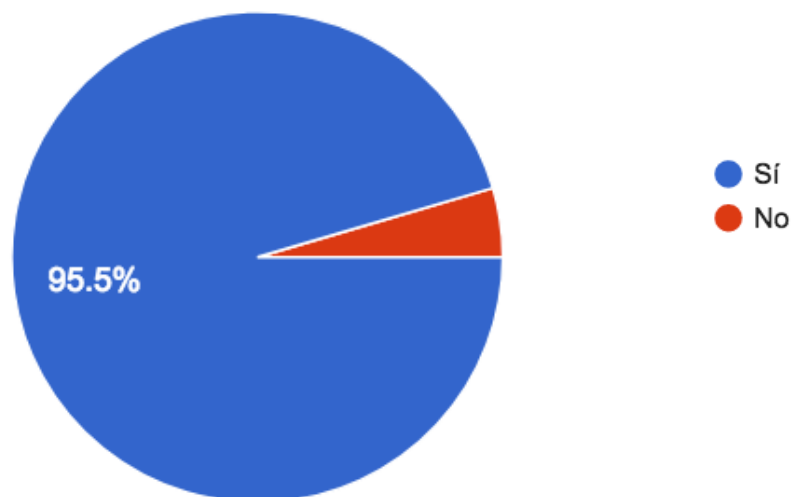
4.2. ¿Le resulta similar su concepción de la investigación a la de sus colegas artistas que no forman parte de la Universidad?

Sobre 22 respuestas:



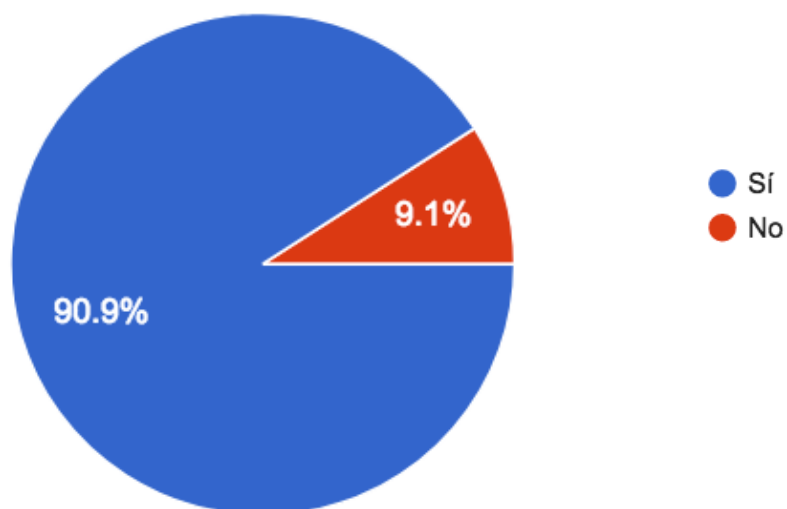
5.1. ¿Combina investigación con práctica artística?

Sobre 22 respuestas:



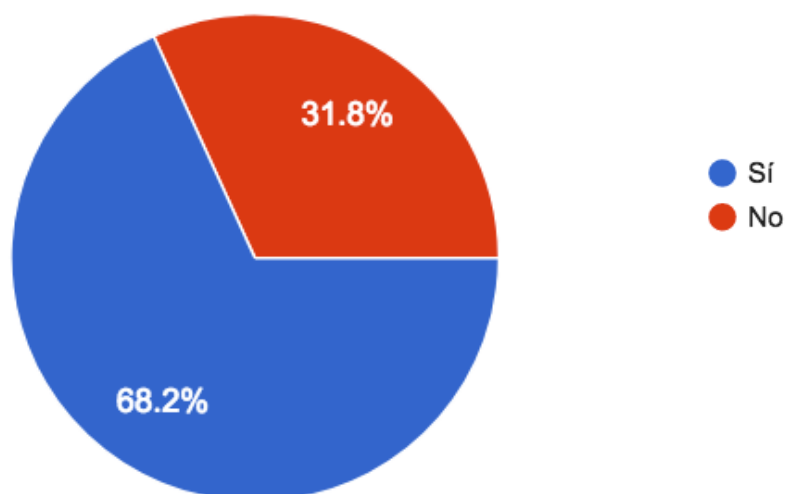
5.2. ¿Ve a la práctica artística como una forma posible de investigación?

Sobre 22 respuestas:



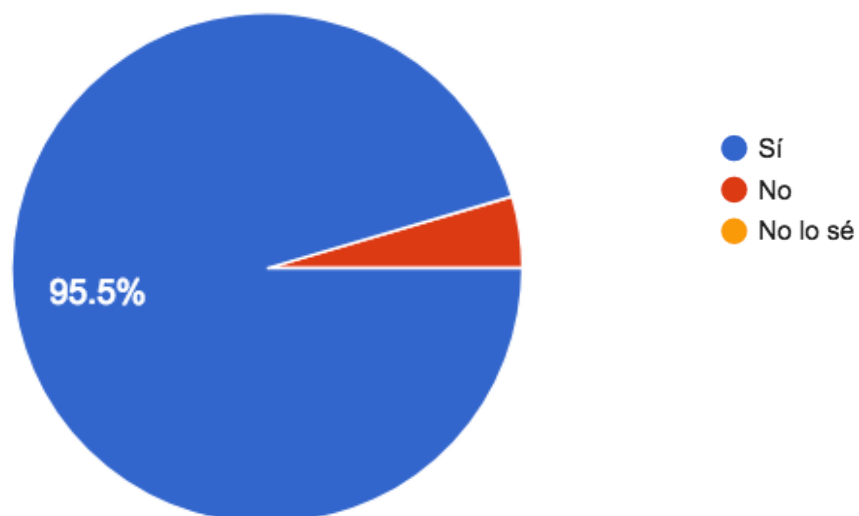
5.3. ¿Trabaja en alguna investigación que no incluya a la práctica artística?

Sobre 22 respuestas:



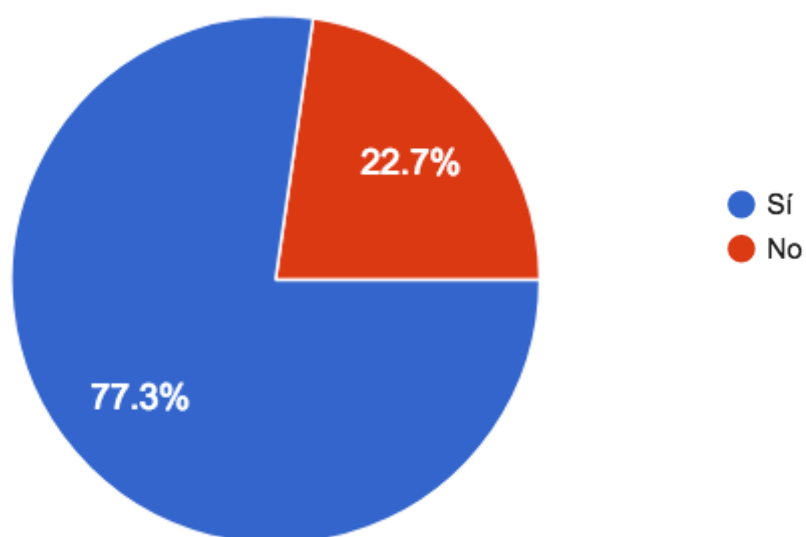
6.1. ¿Piensa que su trabajo es investigación - creación?

Sobre 22 respuestas:



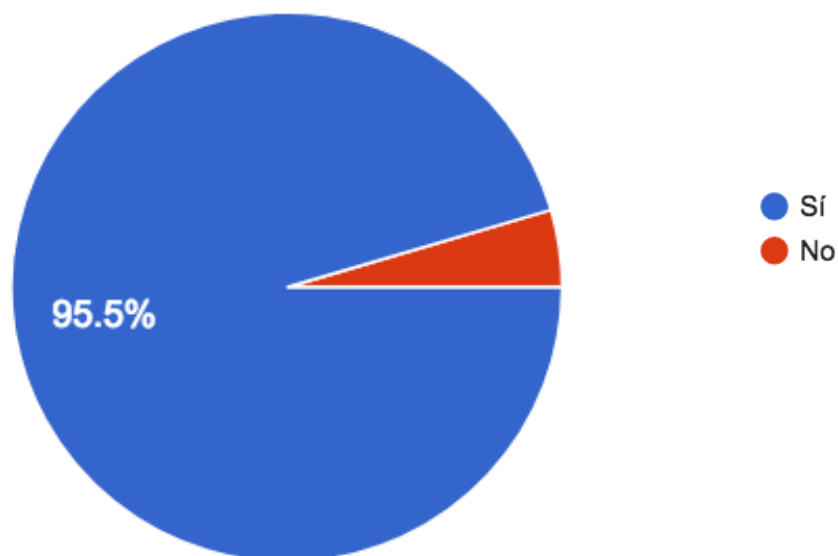
6.2. ¿Documenta y teoriza acerca de su propia práctica artística?

Sobre 22 respuestas:



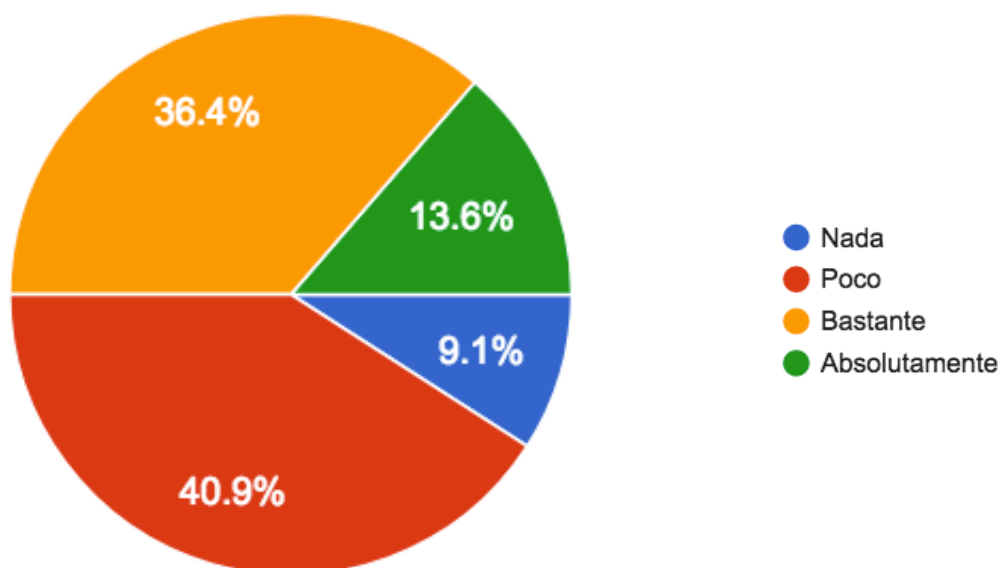
6.3. ¿Trabaja con metodologías híbridas que le permiten combinar investigación y creación?

Sobre 22 respuestas:

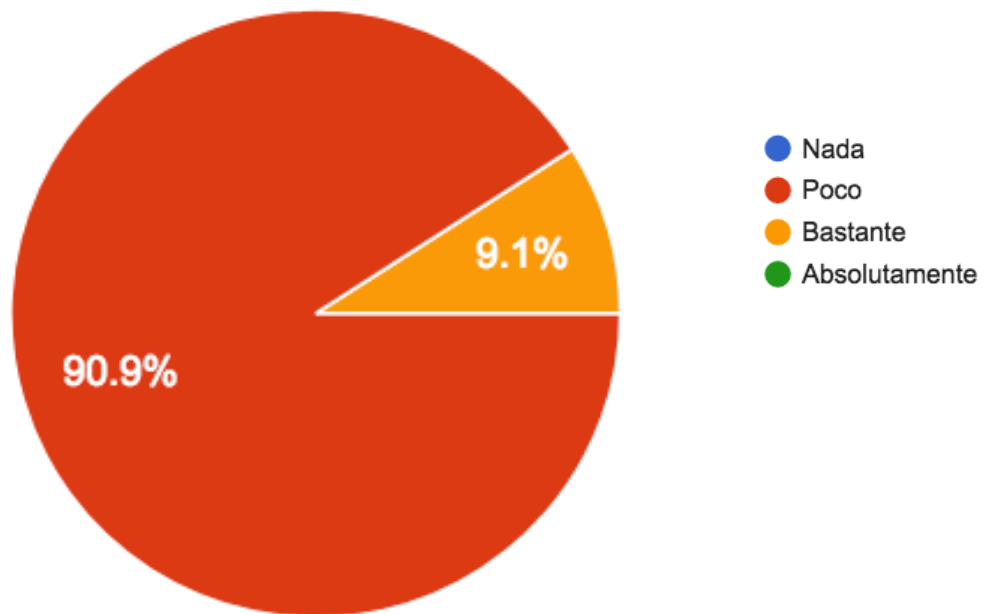


7.1. ¿Le parece que su Universidad estimula y apoya la práctica artística de sus investigadores?

Sobre 22 respuestas:



7.2. ¿Le parece que las Universidades en general estimulan y apoyan la práctica artística de sus investigadores?



Sobre 22 respuestas:

7.2. ¿Piensa que el apoyo a la práctica artística de los investigadores debería ser más fuerte de parte de la Universidad?

Sobre 22 respuestas:

