



Doctorado en Estudios Interdisciplinarios
SOBRE PENSAMIENTO, CULTURA Y SOCIEDAD

UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO DOCTORADO EN ESTUDIOS
INTERDISCIPLINARIOS SOBRE PENSAMIENTO, CULTURA Y SOCIEDAD

DE ADENTRO HACIA AFUERA

*Propuesta metodológica para la práctica
artística como investigación académica*

TESIS PARA OPTAR AL GRADO ACADÉMICO DE DOCTOR EN
ESTUDIOS INTERDISCIPLINARIOS SOBRE PENSAMIENTO, CULTURA Y
SOCIEDAD

Sean Moscoso Samilla

Tesista

Dr. Gustavo Celedón Borquez

Director de Tesis

Valparaíso, 2026

Índice general

Resumen	VI
Introducción - Estructura del texto	VII
1 Planteamiento del Problema	1
1.1 Relación arte y universidad	2
1.2 Investigación artística y artes musicales	6
1.3 Preguntas de Investigación	8
1.4 Objetivos	9
2 Cartografía de la investigación artística	10
2.1 A Manera de introducción	12
2.2 Educación a través del arte	20
2.3 Investigación Artística y las preposiciones	20
2.3.1 Christopher Frayling, Investigación en arte y diseño	20
2.3.2 Henk Borgdorff y el Debate sobre la investigación en las artes	22
2.3.3 Juan Fernando De la Iglesia y el rizo metódico	23
2.4 Investigación-Creación	26
2.5 Cuatro Conceptos de Investigación Artística de Gerard Vilar	28
2.6 Practice-based Research y Practice-led Research	31
2.7 Investicreación Artística	32
2.8 Investigación Basada en el Arte	33
2.9 Practice as Research	35
2.10 Investigación Performativa	37
2.11 ¿Qué es exactamente la idea de investigación artística? por Adrian Piper	40

2.12	Perspectivas de la Investigación Artística en Música	44
2.12.1	Cuatro Escenas para Investigación Artística en Música	44
2.12.2	La interpretación musical en la Investigación artística en Música	49
2.13	Visiones de la Investigación Artística en Chile	54
2.13.1	Universidad de Chile Estudio Técnico n° 15 Valoración Académica de la Creación Artística	55
2.13.2	Pontificia Universidad Católica de Chile - Revista Artexégesis : prácticas artísticas e investigación	57
2.13.3	Universidad de Valparaíso - Centro de Investigación Artística	58
2.13.4	Hitos recientes acerca de la investigación artística en Chile	59
2.14	Algunas consideraciones para la discusión metodológica	61
3	Toma de Posición Metodológica	63
3.1	De los problemas del Arte	64
3.2	Poética versus Estética	68
3.3	Del Conocimiento y el Arte	70
3.4	Producción de Conocimiento	78
3.5	Investigación Académica	82
3.6	Práctica Artística	85
3.7	Metodología, Método y Estrategias	87
3.8	Manifiesto	92
3.9	Entre rutas sólidas y vías emergentes	101
4	Obra <i>Ars Combinatoria</i>	109
4.1	Registro de Obra	110
4.2	Bitácora de Métodos	110
4.3	Métodos	112
4.3.1	Condensación de Preguntas	112
4.3.2	Modos para solicitar el Azar	118
4.3.3	Práctica Guiada por la Intuición	126
4.3.4	Práctica Guiada por la Práctica	130

4.3.5	Práctica de Programación Creativa	137
4.3.6	La Medialidad y lo Emergente	144
4.3.7	La Forma de la Escucha	149
4.3.8	Lo Liminal: Umbrales, Puentes y Cudas	151
4.4	Viaje y Epílogo	153
	Conclusiones	157
	Referencias Bibliográficas	166
	ANEXO	178

Índice de figuras

1	Esquema resumen de las propuestas de Frayling (1993), De la iglesia (2009) y Borgdorff (2012) realizado por Ariza (2021).	25
2	Manifiesto para la Práctica Artística como Investigación Académica	97
3	Diagrama de Venn: Relación entre práctica académica y práctica artística	102
4	Interferencia de ondas de difracción. realizado por Hübner (2024)	108
5	Esquema visual de Organización y Estrategia de los Métodos	111
6	Código para LaTeX para crear nubes de palabras	114
7	Nube de Palabras	115
8	Nube de Palabras, solo Verbos	115
9	Nube de Palabras, solo Sustantivos	116
10	Itinerario de alternativas, Modelo de Esquema de Pérez Arroyo (2012)	119
11	Dados con notas musicales	120
12	Marcadores reactIVision planos y juego de mesa HIVE	121
13	Esquema de reactIVision sobre marcadores planos	121
14	Cubo original de Reactable	122
15	Registro construcción del Cubo	123
16	Posiciones de la Webcam	124
17	Tres contra dos en un compás	125
18	Itinerario llenado de alternativas, Modelo de Esquema de Pérez Arroyo (2012) . . .	125
19	Sistema de interacción entre softwares	127
20	Comparación de Marcadores reactIVision	128
21	Ejemplo de reconocimiento de Marcadores vía Webcam	129
22	Forma Musical Concierto	131

23	Bifurcaciones de una Práctica Artística (sección 1)	133
24	Bifurcaciones de una Práctica Artística (sección 2)	134
25	Pinhead y el cubo Configuración del Lamento por Scott Jackson	136
26	Bifurcaciones de una Práctica Artística (sección 3)	136
27	Secuenciador Rítmico de 24 pasos	138
28	Compas 194 de la obra Music for Pieces of Wood de Steve Reich	139
29	Ejemplo de asignación de voces a marcadores	140
30	Primer Compás obra Six Piano de Steve Reich	141
31	Secuenciador con los números 1-7-10-13 seleccionados	142
32	Ejemplo de números asignados a cada marcador	143
33	Simulador reacTIVision	145
34	Cubo rodando como un dado	147
35	Cubo apoyado sobre uno de sus vértices	148
36	Forma Musical Final de la obra	152

Resumen

Esta investigación doctoral aborda el problema metodológico de la práctica artística como investigación académica en el contexto universitario chileno, con especial énfasis en la creación musical. A partir de una revisión crítica de los principales enfoques teóricos —desde las formulaciones de Frayling, Borgdorff y Nelson hasta las perspectivas de López-Cano, Haseman y Vilar—, se evidencia una tensión recurrente: la subordinación de la práctica artística a los paradigmas y criterios de validación provenientes de las ciencias sociales y las humanidades, lo que invisibiliza sus modos específicos de producción de conocimiento.

Frente a esta problemática, la tesis propone una metodología que otorga autonomía a la práctica artística, reconociendo su carácter experiencial, procesual y encarnado. Para ello, se diseña un marco centrado en la praxis reflexiva y en la intuición como punto de partida legítimo, desplazando la jerarquía tradicional de la hipótesis a priori. Este enfoque valora la documentación procesual, la reflexión inmanente y la emergencia de saberes que escapan a las categorías disciplinares convencionales, inspirado en el concepto de "Gran Afuera" (Vilar, Meillassoux) como posibilidad de un conocimiento extraepistemológico.

La propuesta se concreta en la creación de la obra sonoro-musical *Ars Combinatoria*, donde se implementan y evalúan los métodos desarrollados. El proceso creativo evidencia la necesidad de estrategias flexibles que integren la intuición, el error y la emergencia como componentes centrales de la investigación artística.

Se concluye con un manifiesto que postula la práctica artística como dispositivo generador de conocimiento situado, capaz de enriquecer la ecología de saberes universitarios sin renunciar a su especificidad, ofreciendo así una vía para que el artista-investigador contribuya a la academia desde su propio campo de acción

Palabras clave: *Investigación artística, metodología, práctica artística, autonomía epistemológica, universidad.*

Introducción - Estructura del texto

En el contexto académico, las artes aparecen cumpliendo distintas funciones, como divulgación, extensión y vinculación con el medio. Estas tres funciones suelen estar contempladas por antonomasia como una función del arte en las universidades. Sin embargo, también suelen ser nombradas como investigación, docencia o creación en proyectos de desarrollo institucionales de universidades o en visiones y misiones de facultades. Cuando es así, tampoco queda del todo claro qué es exactamente lo que se está promoviendo en cada ocasión. Uno de los problemas principales es que la expresión “investigación artística” está lejos de ser un concepto unívoco y que muchas veces su sentido y significado responde a linajes e historias de culturas investigativas locales, nacionales o internacionales. Por lo que se han desplegado un repertorio de conceptos y definiciones para intentar dar respuesta a cada caso, lo que ha resultado en la atomización de estos que, lejos de aclarar, han venido a dar una suerte de caso a caso, que muchas veces esconde silenciamientos, porque no todas las definiciones o defensas de la investigación artística considera la práctica artística como una cuestión relevante para la creación de conocimientos académicos.

Celedón (2021), a partir de la lectura de Badiou, se refiere al conocimiento y se pregunta si existe algo así como el conocimiento. Este acontecimiento no se dejaría abordar completamente por los lenguajes con los cuales las instituciones humanas se comunican. Como esta investigación pretende abordar el problema de la investigación realizada por un artista investigador en el régimen universitario, los enfoques y metodología deben estar apuntados al análisis del arte contemporáneo en términos de la poética y no desde la estética. “No desde la perspectiva del consumidor de arte, sino desde la del productor” (Groys, 2018, p. 15). Esta razón no es puramente idealista o como una defensa de los privilegios del arte, sino hacia una ecología de saberes donde la investigación artística pueda aportar a la discusión de ideas y conocimientos sensibles sin depender exclusivamente del discurso estético para legitimar esta acción. A saber, “la recuperación de lo intelectual en lo sensible mismo, lo inteligible no separado de lo sensible, más bien mezclados, imposibilitados ambos de encontrar el límite exacto que confirma sus vidas separadas” (Celedón, 2016, p. 16). Finalmente, cuestión para nada novedosa, pues como recuerda Groys (2018), la tradición que piensa el arte como *poiesis* o *techné* es más extensa que la que lo piensa como *aisthesis* o en términos de hermenéutica.

Inicialmente, el **capítulo uno** se ocupa del planteamiento del problema de esta investigación, las múltiples zonas de contacto entre la institucionalidad de la universidad y la institucionalidad del arte y cómo estas son finalmente estructuras de poder performadas por personas que cumplen un rol o el otro. De tal modo que se piensa en él como un artista investigador que pertenece a ambos territorios, el de la academia y el de las artes, puede operar sin dejar de pertenecer a ninguno de ellos. Además, aborda el problema de que este “giro performativo” en las artes no estaría ocurriendo de las mismas maneras en todas las disciplinas artísticas y cómo la música parece quedar rezagada en la discusión frente a las prácticas teatrales y de las artes visuales en medio de la creación de programas de posgrado en Chile.

El **capítulo dos** comprende, fundamentalmente, una revisión de las denominaciones que ha adquirido la investigación artística en diversos países y diferentes culturas de investigación académica, que van desde las tradicionales definiciones de Read o Borgdorff hasta definiciones que operativamente guían investigaciones doctorales en Chile, como la *Practice as Research* o la Investigación Basada en el Arte. Además, un enfoque específico en el estado de la discusión en las investigaciones artísticas en música, y algunas perspectivas relevantes y emergentes para el caso de la investigación artística en Chile.

El **capítulo tres** se centra en la discusión, crítica y propuesta de una metodología que centre su interés en la práctica artística como investigación académica; o sea, como dispositivo creador de conocimientos con la autonomía propia, sin que requiera obligatoriamente asociarse a las humanidades, la filosofía o las ciencias sociales para adquirir este estatuto de autonomía en la universidad. El capítulo está compuesto por subsecciones que abordan los principales nodos en el entramado que existe en la discusión contemporánea entre arte y academia. Finalmente, concluye con un manifiesto en el que, a modo de llamado a la acción, se enumeran las principales ideas y sustentos filosóficos de la práctica artística como investigación académica.

Por último, el **capítulo cuatro**, por su parte, aborda la discusión de los métodos usados para la creación de una obra artística desarrollada dentro de la metodología propuesta en esta investigación; o sea, la de considerar la práctica artística como investigación académica. Es un capítulo que pretende hacer explícita y enfática la toma de decisiones y lo emergente en el caso de la práctica

artística a la hora de crear una obra, y el intento desde diversos criterios de encontrar o fabricar métodos que permitan mostrar el proceso y cómo la obra permite, además, reflexionar sobre la práctica misma y los elementos teóricos encarnados en ella.

Capítulo 1

Planteamiento del Problema

*”¿Que me contradigo? Sí, me contradigo.
Y ¿qué? soy inmenso... contengo multitudes.”*
Walt Withman (1855)

1.1 Relación arte y universidad

Esta investigación está planteada en el cruce entre la práctica artística y la investigación académica. Este cruce es abordado desde su encuentro en la academia. En concreto, al preguntarnos ¿cuál es el papel que juega el arte en la universidad?, la respuesta sería un tibio “depende”, pero para fundamentar esta respuesta, se presentan algunos ejemplos nacionales. En el *Plan de Desarrollo Estratégico Institucional 2021-2030* de la Universidad de Valparaíso (2021), en su Eje Estratégico 4, respecto a investigación, innovación y transferencia de conocimientos (p. 36), es nombrada la investigación y la creación artística por separado, lo cual deja dudas del real papel de la práctica artística como investigación para la institución. Esto, teniendo en cuenta que en el mismo apartado hay una muy específica señalización para la investigación en educación. Más adelante, en el mismo documento, en el Eje 5, “Vinculación con el Medio” (p. 38), hay una explícita mención a estrategias de articulación y fortalecimiento de la creación artística y sus programaciones culturales. Ahora, la consideración de las artes en la universidad mayoritariamente como docencia en sus carreras de artes, extensión y vinculación con el medio no es un caso exclusivo de la Universidad de Valparaíso. Sin embargo, la Universidad cuenta con un Centro de Investigaciones Artísticas y una publicación especializada en el tema, la *Revista Panambí*.

Por otra parte, en su documento *Plan de Desarrollo Institucional 2017–2026* de la Universidad de Chile (2017) existe un Objetivo Estratégico específico de Desarrollo de la Investigación donde aparece mencionada la “investigación/creación” (p. 44), escrito así mismo todo junto. Sin embargo, su Vicerrectoría de Investigación mantiene por separado su Dirección de Investigación de su Dirección de Creación Artística (Universidad de Chile, Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo (UCHile VID, s. f.). Pese a contar con una dirección de creación artística dentro de la vicerrectoría de investigación, hasta la fecha la Universidad de Chile no tiene un doctorado asociado al área de las prácticas artísticas¹ y solo tiene un Doctorado en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte vinculado a su Facultad de Artes, ambas disciplinas, estética y teoría del arte, como formas de investigación ampliamente validadas en la academia.

¹A la escritura de este texto el Doctorado en Creación Artística de la Universidad de Chile aun no existía, recién comienza sus clases en el primer semestre 2026, de todas maneras, comento el caso en el sección 3.6

Por otro lado, en el caso de la Pontificia Universidad Católica de Chile (2020), en su *Plan de Desarrollo 2020-2025*, en su Eje de Desarrollo 5 (pp. 42-44), menciona la investigación y la creación por separado, probablemente por una cuestión de comunicación, pues esta universidad cuenta con el Doctorado en Artes, uno de los primeros programas en incluir la creación de una obra o proyecto artístico como parte de la investigación doctoral, y que alberga al Núcleo Milenio Arte, Performatividad y Activismo (NMAPA) de la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID), por lo que es posible hacer esta interpretación. Es de destacar que, para la ANID, este NMAPA está incluido en proyectos de ciencias sociales (ANID, s. f.); esta cuestión de la inexistencia del arte como investigación para la ANID se desarrollará más adelante.

Para finalizar, Díaz y Holzapfel (2013) analizaron 43 instituciones donde existiese alguna mención institucional o criterios de evaluación académica para el ámbito de la creación artística. En términos generales, la actividad académica podría definirse solo por la docencia y la investigación, en menor medida por la extensión o vinculación que en algunos casos es nombrada como “servicio público” (Berkeley, Cornell, Illinois). La creación artística no aparece con frecuencia y, cuando lo hace, podría equipararse a la investigación (Berkeley, PUC) o como “actividad profesional creativa” (Toronto, McGill), y solo en el caso de Melbourne a la creación artística se le da un rol puramente de extensión (p. 27).

Ahora bien, Grumann (2018) también se hace la pregunta sobre ¿qué entendemos por investigación en artes? advierte que, en las universidades chilenas, esto es entendido principalmente como creación artística; o sea, principalmente generadora de una obra o práctica artística. Esta actividad obtendría financiamiento desde el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (MINCAP) y como investigación en dos modalidades: desde la práctica como investigación y desde la investigación en estética y teoría e historia de las artes. Sin embargo, el Ministerio de Ciencia, Tecnología, Conocimiento e Innovación (MICITEC) no incorpora la práctica artística como investigación formalmente dentro de las disciplinas que componen el grupo de estudio. Hago referencia a esta práctica investigativa en las artes en específico, pues en la Ley 21.105 (BNC, 2018) que crea el MICITEC, en efecto, se nombra el arte como dentro de las disciplinas en el ámbito de la investigación y generación de conocimientos, sin especificar cuál enfoque de la investigación artística acogerá.

Una situación similar argumenta Izquierdo (2022), donde destaca que efectivamente habría investigación en artes no solo cuando se realiza teoría, filosofía o historia de las artes, sino cuando se desarrolla un proceso creativo en base a preguntas o cuando se utilizan procesos artísticos para resolver problemas propios de otros campos como la educación o la sociología, entre otros. Izquierdo advierte que los modelos y mecanismos propios de la ANID y FONDECYT son anteriores a la creación del MICITEC, por lo que resulta difícil adjudicarse un proyecto FONDECYT de larga duración para aportar conocimiento artístico con una perspectiva académica. Así, los proyectos de investigación artística en Chile deben realizarse en su mayoría mediante el MINCAP y los Fondos de Cultura, que tienen tiempos menores, menor capital y otros objetivos de divulgación más generales.

Además, otro problema que destaca Izquierdo es que, dentro de la ANID, para el grupo Artes y Arquitectura (AyA), están incluidas diversas disciplinas con muy diversas formas de investigación, evaluación, productividad y reconocimientos. Al considerar los 107 proyectos adjudicados FONDECYT entre 2018 y 2022 para el grupo de AyA, Arquitectura se adjudicó 38 proyectos (35.51 %), Historia y Teoría del Arte 15 (14 %), luego Patrimonio y Musicología ambas 11 (10.28 %) y Urbanismo 10 (9.3 %) (Izquierdo, 2022). Si agrupamos todas las disciplinas de las artes, las visuales, la música o el teatro, se obtienen 22 proyectos. Por ello, Izquierdo destaca que cualquier metodología aplicada a las artes puede ser postulada a este fondo, lo que no significa un problema en sí mismo, pero sí evidencia una preferencia por investigaciones y productividades de tipo científico tradicionales, por lo que los proyectos que vengan de espacios metodológicos y disciplinares tradicionales tienen más oportunidades de adjudicarse un fondo. El problema no es el financiamiento de la investigación en artes, sino que apoya y financia cierto tipo de práctica investigativa en las artes, silenciando otras formas de investigación en artes.

Con relación a lo anterior, se puede incluir la *Declaración de Viena sobre la Investigación Artística* (de Conservatorios, 2020). Es un documento realizado en conjunto por siete organizaciones coordinadoras europeas para la educación artística de nivel superior de diversas disciplinas artísticas (escuelas de arte, conservatorios de música, escuelas de arquitectura y escuelas de cine), que se presenta como el primer documento de política internacional sobre la investigación artística, destinado a dar conceptos y definiciones para guiar la investigación artística en Europa.

En él se desarrolla la idea de que la investigación artística cumple con todos los criterios como actividad investigativa que exige el Manual de Frascati (OCDE, 2018), documento que contiene las definiciones básicas y categorías de las actividades de Investigación y Desarrollo para la OCDE. En consecuencia, toda actividad que demuestre ser novedosa, creativa, incierta, sistemática, y transferible y/o reproducible bajo este criterio puede ser considerada como investigación.

Sin embargo, como ya es reconocible como una línea constante, hay críticas posibles de hacer respecto a lo que se excluye o silencia de la investigación artística. Cramer y Terpsma (2021) destacan rápidamente que en toda la Declaración de Viena no se menciona a los artistas en absoluto; literalmente no existen en el texto. Además, se hacen aseveraciones como que la investigación artística sería aún un campo relativamente joven, desconociendo la larga tradición e historia de la investigación artística, desde las prácticas auto-organizadas hasta prácticas canónicas en Occidente. Un ejemplo de esto es el estudio de la música como parte del *quadrivium* escolástico medieval, donde, junto con la astronomía, la aritmética y la geometría, la música era parte del estudio científico desde la Edad Media hasta el Renacimiento.

Quizás una omisión menos evidente es el desconocimiento de los centros de investigación de música electroacústica en toda Europa a mitad del siglo XX, como el Instituto de Investigación sobre Acústica y Música (IRCAM) en Francia, fundado en 1970, o el mismo Grupo de Investigación Musical (GRM), centrado en el estudio del sonido y la música electroacústica, fundado por Pierre Schaeffer en 1958 (Supper, 2004).

Finalmente, Cramer y Terpsma critican la abundancia de lenguaje neoliberal-burocrático y que este texto no pretende ser un manifiesto escrito por artistas en apoyo a la investigación artística, similar a la carta abierta de los investigadores en Artes y Humanidades en Chile (Ayala & Gainza, 2020), sino un documento de política burocrática, un mito fundacional construido y una toma de poder institucional. Se toma una parte por el todo: una forma parcial de la investigación artística presentada como la totalidad.

Planteada de esta manera, pone el asunto en el campo de lo político, pues implica la disputa por campos de poder (Villegas, 2019), entendiendo que la producción del artista, como la del científico, no ocurre en la nada. Estas ocurren en instituciones reguladas y productoras. En últimas

instancias, se está hablando de los contextos institucionales en los que se produce este conocimiento, sea artístico o científico. En ellas hay distintas corrientes de pensamiento que luchan por la hegemonía de imponer el criterio único (Bourdieu, 1997).

1.2 Investigación artística y artes musicales

Resulta extraño que algunos de los principales referentes en la investigación artística a nivel mundial provengan de la música, en específico, de la teoría musical o de la musicología. Sin embargo, sus aportaciones han tenido poca recepción en la academia musical latinoamericana, al menos en comparación con sus importantes aportes para las artes visuales o los estudios teatrales en las universidades latinoamericanas. Algunos ejemplos:

En primer lugar, Henk Borgdorff, académico de la Universidad de Leiden y del Conservatorio Real de La Haya en Países Bajos, profesor especializado en teoría de la música y en investigación artística. Sus aportes resultan lectura obligatoria para cualquier persona que se inicie en el debate de la investigación artística en la actualidad. Sin embargo, Borgdorff (2012, 2011) adopta una posición algo general en el desarrollo de sus ideas, más allá del desarrollo del trabajo de Frayling (1993) respecto a las proposiciones (*sobre, para, en*) las artes. Pocas veces hace referencia explícita a las aportaciones en concreto de estos enfoques para el anquilosado sistema de distribución de trabajo en el que se produce academia en las escuelas de música, me refiero al compositor, musicólogo e intérprete. Así, uno puede llevar sus argumentos a sus cauces finales en teoría; sin embargo, nunca se refiere al *cómo* resolver las inercias académicas acerca del cómo se valida el conocimiento musical. Tanto es así, que resulta sorprendente su formación musical, pues casi hace caso omiso de mencionar cuestiones musicales en sus ejemplos.

En segundo lugar, Rubén López-Cano, académico de la Escola Superior de Música de Catalunya, profesor especializado en semiología musical e investigación artística. Sus textos (2014, 2024), con mejor recibimiento por parte de la academia musical latinoamericana, buscan principalmente brindar herramientas provenientes de las humanidades y ciencias sociales para los intérpretes musicales, cercano al enfoque de investigación-acción. Sin embargo, no aborda la cuestión de la

composición musical. Esto resulta en parte natural, pues la investigación teórica de la música o musicología ha tenido tradicionalmente aceptación y una larga validación de sus modos de investigar; por otro lado, el problema de la composición musical ha sido menos cuestionado por estar vinculada tradicionalmente a una forma de escritura, ya sea por la partitura o el modelo de la memoria de obra, cuestión insuficiente para formas de creación sonora no necesariamente vinculadas a la escritura prescriptiva de la música. Así, López-Cano considera que la investigación artística en música solo puede ser desarrollada por un artista práctico, pero él considera al intérprete musical como único practicante, pues las preguntas que puedan ser respondidas por un musicólogo e historiador del arte de hecho no serían investigación artística (López-Cano & San Cristóbal Opazo, 2014, p. 56).

Por otra parte, los encuentros, congresos o seminarios llevados a cabo en Chile rara vez son convocados por escuelas de música. Ejemplos de esto son el *II Congreso Latinoamericano de Práctica Artística como Investigación* (PUC), el *2º Congreso Internacional en Investigación de las Artes* (UdeC), *Las Potencias Vitales de las Tierras Fronterizas* (UCHile) y, en la Universidad de Valparaíso, su Centro de Investigaciones Artísticas (CIA-UV), que desde 2016 realiza sus *Jornadas de Investigación y Experimentación Artística*². En estas instancias, la participación de personas provenientes de la música es escasa en comparación con las artes visuales, el teatro o la danza. Un ejemplo de ello es el texto *La batalla de Artes y Humanidades. Archivo 2016-2019* (Ayala & Gainza, 2020), volumen que reúne artículos, declaraciones y documentos en torno a la discusión sobre una política de investigación académica en Chile. Pese a incluir una carta titulada «*El lugar de la investigación en Chile*» (p. 143) firmada por más de tres mil personas, la participación de quienes se vinculan con la música sigue siendo escasa..

Finalmente, esta investigación doctoral intenta abordar el problema metodológico de la investigación artística en el contexto de las universidades, de manera general para las artes, pero en específico para el caso de la práctica musical. De esta manera, proponiendo un enfoque que posibilite conciliar los requerimientos de la academia contemporánea, pero que al mismo tiempo no expulse de su disciplina a la persona que realiza práctica artística. Es importante, pues tradicional-

²De hecho, el CIA-UV comienza a funcionar a fines de 2015, en la Facultad de Arquitectura, fundado por Carolina Benavente y Gustavo Celedón, al alero de la creación de *Panambí. Revista de Investigaciones Artísticas*.

mente el artista musical que intenta doctorarse debe verse forzado a una especie de congelamiento de la militancia de la práctica artística musical, para convertirse en un teórico, esteta o musicólogo, ya sea por la falta de programas que consideren la práctica artística musical como investigación académica, cuestión que se ha ido solucionando al menos desde la oferta, o derechamente ha permitido que otros hablen del fenómeno artístico, sumergiendo a la práctica artística en una suerte de subalternidad. Al fin y al cabo, el fenómeno artístico requiere de más voces, de más variedad de miradas y de mayores lenguajes. Por lo que esta propuesta no pretende ser un canon que proscriba a las otras formas de investigación, sino aumentar la diversidad en la ecología de saberes (Santos, 2014) respecto a las prácticas artísticas en la universidad.

1.3 Preguntas de Investigación

- ¿Qué condiciones permiten que el artista investigador pertenezca simultáneamente al campo académico y al campo artístico sin que esa doble pertenencia se convierta en una forma de exclusión mutua?
- ¿Cuáles podrían ser las ideas de fondo desde las que se pueda pensar el arte, el sonido y la música más allá de las articulaciones tradicionales de la investigación?
- ¿Qué métodos podrían hacer énfasis en la condición poética y generadora de conocimientos de la práctica artística como investigación académica?

1.4 Objetivos

Objetivo General

Proponer una metodología para la práctica artística como investigación académica con énfasis en la creación sonoro-musical.

Objetivos Específicos

1. Identificar en diversas metodologías de investigación artística similitudes, diferencias y potencialidades para su aplicación en la práctica artística como investigación académica.
2. Discutir las ideas fundamentales detrás de las metodologías de investigación artística para su aplicación en la práctica artística como investigación académica.
3. Diseñar una metodología para la práctica artística como investigación académica.
4. Crear una obra sonoro-musical para valorar los hallazgos, límites y alcances del modelo metodológico propuesto.

Capítulo 2

Cartografía de la investigación artística

"No Era Metodología, Era Macuca"
Bohórquez (2020)

“Existe una variedad de expresiones para designar este tipo de investigación, pero investigación artística es la de uso más generalizado actualmente: los germano hablantes utilizan *künstlerische Forschung* cada vez más y, en el lado francófono del Canadá, *recherche-création* es de uso frecuente. En el mundo de la arquitectura y del diseño de productos, la expresión ”*research by design*” (‘investigación mediante el diseño’) es común. En Australia, Brad Haseman ha propuesto utilizar *performative research* (‘investigación performativa’) para distinguir el nuevo paradigma de otros paradigmas de investigación cualitativa. En el Reino Unido, cada vez más se utilizan los términos *practice-based research* (‘investigación basada en la práctica’) y *practice-led research* (‘investigación centrada en la práctica’), sobre todo por organismos de financiación como el Arts and Humanities Research Council. A veces se utiliza el término *practice as research* (‘práctica como investigación’) para indicar el ámbito central que ocupa la práctica artística en/de/la investigación. Asimismo, algunos utilizan la expresión “*re-search in and through art practice*” (‘investigación en la práctica artística y mediante la práctica artística’) con el fin de diferenciar este tipo de investigación de aquella sobre la práctica artística o aplicada a la práctica artística”. (Borgdorff, 2012, p. 108) ¹

Efectivamente, al inicio de este capítulo me había propuesto crear un mapa mental de los enfoques, lugares y énfasis de las distintas propuestas acerca de la investigación artística. La cita de Borgdorff que inicia este capítulo, efectivamente, intenta situar geográficamente algunas de las propuestas en torno a la investigación y el arte, al menos lo que uno puede entender como mapa. Sin embargo, not  rápidamente que la pretensión tradicional de mapa no aporta mayormente a mi objetivo de tener una especie de panorámica de las diferencias y similitudes entre las propuestas, donde el aspecto geográfico, al final, no resultaba tan relevante. Por lo tanto, la metáfora de la cartografía solo me serviría si era consciente de lo que Tommy G rling (1989) propone acerca del uso de la metáfora cartográfica; o sea, que la creación de una especie de mapa mental es la transformación del entorno, en esta tesis, transformación de metodologías, en una imagen en la que se preserva parte del contenido y características, pero también se deja a un lado otras informaciones e incluso otras se distorsionan.

Entonces, la decisión del uso de la metáfora cartográfica es para activar múltiples operaciones de producción de sentido (Lois, 2015) con las que pueda entender relaciones espaciales; digamos, trayectorias entre ideas no necesariamente lineales, pues el mapa permite múltiples trayectorias entre puntos, sino además como mapas de calor de ideas, frases y conceptos que puedan ir apareciendo continuamente y que su uso suele estar con mayor intensidad entre las propuestas me-

¹traducci n de (León Cannock, 2018)

metodológicas. David Hyerle (2003, p. 9, en Lois, 2015, p. 4) afirma que “mapear es una rica síntesis de los procesos de pensamiento, de las estrategias mentales, de las técnicas y del conocimiento que permite a los humanos lanzarse a la investigación de lo desconocido, establecer patrones espaciales de la información”.

En este caso, comenzaré con un texto que publiqué durante mi estadía en el Doctorado en Estudios Interdisciplinarios de la Universidad de Valparaíso, a modo de lugar de inicio, para luego ir incluyendo propuestas desde las más generales en torno a las artes, para ir hacia ejemplos específicos para las prácticas artísticas musicales, visiones locales que operen en Chile, destacar hitos relevantes que ocurrieron durante la escritura de esta investigación y, finalmente, a modo de conclusión del capítulo, hacer explícitas las asociaciones, similitudes y diferencias en las que desarrollaré mi propuesta metodológica en el capítulo 3.

2.1 A Manera de introducción

En el año 2022, en el contexto del Foro de las Artes “*Ensayando (Im)posibles*” de la Universidad de Chile (actividad organizada por la Dirección de Creación Artística [DiCrea] de la Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo [VID]), se lanzó un libro al que decidí enviar un ensayo. El porqué de agregarlo aquí, “A manera de introducción”, se basa en el hecho de que este ensayo fue realizado como finalización del curso “Perspectivas y métodos de análisis artístico-cultural”, impartido por la profesora Márcia Martínez dentro del Doctorado en Estudios Interdisciplinarios de la Universidad de Valparaíso y, justamente, previo al examen de calificación. Por lo tanto, lo considero como el estado desde el cual comencé a investigar.

Además, es un texto que en su escritura toma dos ideas relevantes. La primera es la crítica a que la escritura sea un medio ajeno a las prácticas artísticas, cuestión fácilmente desmontable si se recuerda la literatura y la poesía como formas del arte, pero también la idea acerca de tonos de escritura más autorizados que otros (por ejemplo, el ensayo) y que, en realidad, el monocultivo del tono y la forma de escritura es lo que resulta ajeno, a veces, a las prácticas artísticas. En segundo lugar, que la universidad aprende cuando experimenta con sus formatos. Así, este ensayo ficcional

funciona como un “falso documental”, al estar escrito como si hubiese sido redactado en el año 2042, por lo que incluye citas de autores “del futuro” y autores cuyo estatus temporal es normal. Esto se basa en la convicción de que la verdad artística es distinta a la verdad científica, pues “los artistas pueden decir la verdad a través de la mentira”. A continuación, el texto completo publicado:

Artistic knowledge and the Academy; as a field still under construction of definitions.

Sean Moscoso Samilla
Departamento de Sonido
Facultad de Artes
Universidad de Chile
Recepción: abril 2042
Aceptación: junio 2042

Resumen

El siguiente ensayo aborda las posturas que existen frente a la investigación artística, repasando las principales tesis a favor, así como sus principales críticas y cómo grupos emergentes proponen una tercera vía para destacar la discusión que lleva décadas sin solución. Además, se analizan las tensiones entre conocimiento y verdad, aplicadas a la investigación académica en la Universidad en torno al Arte y cómo las relecturas de autores de inicio del siglo XX están siendo revalorizados a fin de incluir la práctica artística como generadora de conocimientos.

Palabras clave: Investigación artística – Metodología artística – Investigación Performativa

“Quiero escribir, pero me sale espuma”
César Vallejo en Cussen
(2014) en Oyarce (2030)

¿Puede el Arte ofrecer un modelo de investigación propio en la Universidad? Esa es la pregunta que ha obsesionado a la Academia por décadas, incapaz de encontrar una posición conciliadora. La polémica lleva años entre, al menos, tres pos-

turas. Las dos más aceptadas difieren en sus planteamientos, pero coinciden en sus conclusiones: La Universidad no es el lugar para el Arte. La posición más tradicional, defendida principalmente por la llamada “Escuela Guardiania Fronteriza Analítica”, comandada por el reconocido Dr. Gabriel Saldías Rossel, ha sostenido que las investigaciones académicas deben seguir unos rigurosos pasos ², etapas que en todo coloquio suelen nombrar sin repetir ni equivocarse, y que la investigación artística no podría replicar resultados volviéndola un proceso sin-

²Concebir la idea de una investigación. Plantear el problema de la investigación. Elaborar el marco. definir si la investigación se inicia como exploratoria, descriptiva, con relación a lo explicativo. Establecer las hipótesis. Seleccionar el diseño apropiado de la investigación. Selección de la muestra. Recolección de datos. Análisis de datos. Presentar resultados.

gular e irrepetible. Lo que no le daría el estatus de productora de conocimientos.

La segunda tesis es defendida por los artistas de la “Escuela del Diario Íntimo”³, liderada por el famoso documentalista Luis Oyarce, y que proponen que el Arte no puede ser medido ni ordenado, y ven cualquier intento de integración con la Academia, como control, fascismo y mercado. Apoyando sus ideas en las afirmaciones manifestadas por los pensadores John (2031), Son (2041) y Johnson (2036) entre otros, ambas posturas mayoritarias han mantenido acaloradas discusiones estancando y atrincherando el problema por décadas.

La tercera postura, que ha sido catalogada de “moderada y tibia” por las otras dos escuelas, la cual no niega lo declarado por el Dr. Saldías, respecto a que la creación artística es resultado de un proceso singular e irrepetible, por lo que plantean que sea la práctica artística la incorporada a la investigación en artes, ya que ésta se dejaría situar, analizar y fijar, por lo tanto, en la docencia y en la investigación en Artes se debiese hablar de una práctica y no del acto creador mismo. Para lograr mayor credibilidad frente al Dr. Saldías, este representante de la tercera postura, repetiría toda la oración, pero esta vez adjudicándose la autoría de las ideas a

Sánchez (2009, p. 327). En la tercera postura autodenominados “Las Cristinas”⁴, en un intento por buscar consenso, han manifestado apoyar la autonomía de las Artes fuera de la Universidad, sin embargo, manifiestan la necesidad de que exista la posibilidad de vínculo con la Academia para los artistas que así lo deseen de manera “enfática” (Borgdorff, 2011, p. 14). Pues bajo esta tesis no todo lo que hace el artista puede llamarse automáticamente investigación, pues ésta necesitaría de una serie de requisitos que no se contemplan per se en la práctica artística (Contreras, 2013, p. 80), “Así como no todas las expresiones visuales, plásticas o sonoras pueden llamarse automáticamente arte”, replicó Luis Oyarce (2030), en publicaciones posteriores.

Es factible asegurar, como ya lo ha hecho Newells (2024), que las dos primeras posturas tienen como objetivo, en última instancia, mantener las cuotas de poder y el estatus quo. Es así como “Las Cristinas” buscaron apoyo en el Decano de Artes de la Universidad de Chile, para financiar una publicación en los diarios locales que aclarase en realidad a qué se referían ellos con “el sentido enfático” en la investigación artística, principal objeto de críticas de ambos bandos restantes. La publicación del 18 de octubre de 2028 en el diario El Mercurio, desarrolla la idea propuesta por la ter-

³Nombre dado por la publicación homónima “Diario Íntimo”. Oyarzún, Luis (1995). Diario íntimo. Departamento de Estudios Humanísticos, Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, Universidad de Chile.

⁴El nombre nace de una anécdota que ocurrió en el XXII encuentro “Arte y Universidad” organizado por la Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo de la Universidad de Chile. Cuando esta tercera posición quiso presentarse frente a la comunidad universitaria. Previamente, todos sus participantes habían acordado venir tematizados como “el giro perfofotransdisciplinar”, la dificultad radicó en la polisemia del concepto perfofotransdisciplinar, lo que llevó a que todos entendieran algo distinto. Frente al apuro por nombrarse en el encuentro acordaron llamarse “Las Cristinas”, debido a que era el nombre que más se repetía entre los miembros de esta tercera postura.

cera posición, explicando que la investigación artística en el sentido enfático uniría el Arte y la Academia en una práctica que impactaría a ambos dominios. Buscando trascender los límites del Arte, en cuanto a la comprensión mediante la investigación del pensamiento artístico. Y también la Academia, abriendo sus fronteras a formas de pensamiento y entendimiento que se entrelazan con lo artístico. En posteriores días y en cartas al director, académicos de varias instituciones reconocerían que estas ideas sólo eran vino viejo en envase nuevo, ya que Borgdoff (2011, p. 44) ya había propuesto ideas similares.

Hay que considerar las advertencias que han puesto los artistas de la “Escuela del Diario Íntimo” frente a que cualquier inclusión del Arte en la Academia sería, más temprano que tarde, el primer paso para empezar a someter a todas las prácticas artísticas a las lógicas de la Academia. Pese a que las respuestas han sido promesas de consenso, eso no impidió que este grupo desplegara un pendón desde la azotea del Ministerio de las Artes que decía “El mapa no es el territorio, y el nombre no es la cosa nombrada. Poner un nombre es siempre clasificar, y trazar un mapa es en esencia lo mismo que poner un nombre” (Bateson, 2002, pp. 40-41).

Otro problema entre Arte y Universidad tiene que ver con la cuestión epistemológica. Acerca del conocimiento y su verosimilitud. Pues como nos recuerda Caicedo (2028), el fin último de la ciencia es el conocimiento verdadero, pero la relación que tiene el Arte con la verdad no es constitu-

tiva ontológicamente. Bien podríamos desmontar elemento a elemento al Arte, e incluso quitar la verdad de su práctica y no dejaría de ser Arte. Por lo que Universidad y Mentira no es una relación natural (p. 30), una idea que será retomada más adelante. Rojo (2001), por otra parte, nos recuerda que cualquier texto, entendido en su sentido ampliado, tiene su propio modo retórico, pero también tiene su propio malentendimiento, como un correlato de su naturaleza retórica. Starobinski (1998) dice que precisamente un ensayo, es el poder ensayar formas y acciones, poner a prueba, por lo que su verosimilitud no está en juego aquí, puede que no sea verdad, una expresión artística de orden ficcional, pero es real. Aquí Haseman (2006) es rescatado por el grupo “Las Cristinas” al proponer una tercera alternativa al binarismo Cuantitativo y Cualitativo; la investigación Performativa. En palabras de Cristina Heyne (2029), los resultados deben hacerse a través del lenguaje simbólico y las formas de las prácticas y no a través de solamente texto o números. Por lo que siguiendo esta línea, “Las Cristinas” publicaron ensayos ficcionales, similares a los mockumentary o documentales de ficción, donde mezclaban tesis de autores reales con parafraseos de autores inexistentes. Argumentaban que el problema no era el texto en sí mismo, sino el uso que se había hecho con él, por lo que se planteaban considerar toda la gama de expresiones en el mundo de las artes, fuese discursiva o no, pero igual de comunicable.

Finalmente, argumentaban, y en línea con Starobinski (1998), que escribir un ensayo siempre es

una reflexión interna; una confesión. Apoyándose en Rojo (2001) solían declarar en sus textos, si todos los discursos literarios, filosóficos o históricos podrían predicarse como finalmente ficticios o peor, no pueden ser catalogados como verdaderos, ya sea porque la correspondencia con sus referentes extratextuales es indemostrable, como asegura Derrida, o porque la experiencia humana con que trabaja el escritor de una novela no es menos real, que el que nos es referido por el historiador. A lo que Oyarce (2030) contestaría que “los artistas dicen la verdad a través de la mentira” (p. 45). E incluso publicaciones donde asegura que “yo soy la materia de mi libro” (256), ideas retomadas de Starobinski (1998, p. 36), hasta podría pagar alguna deuda intertextual al relacionar la idea de que el propio medio de comunicación sería expresivo para un paradigma performativo. No hay que olvidar que esta idea Haseman (2006) la comunica mediante un manifiesto, autoconsciente de él y pagando esta deuda intertextual con McLuhan (2015): “*el medio es el mensaje*”.

La pretensión de originalidad también es un problema para la Academia, pues es de amplio conocimiento que una investigación tiene lugar cuando una persona tiene la intención de realizar un estudio original (Borgdorff, 2011, p. 54). “El arte es una cualidad del hacer y de lo que se ha hecho” nos dice Sánchez (2009) quien lo dice desde Dewey (1934, p. 241 en Sánchez, 2009, p. 329), pues la estética es la mezcla, como nos recuerda Evelyn Fuentes (2035), quien lo parafrasea de Amanda, artista medial de finales del siglo XX, quien a su vez

lo parafrasea de Starobinski. La cual no es una idea para nada original y Bourriaud (2007) la usaba para describir las prácticas artísticas de la remezcla, el mashup y el collage acelerados por la tecnología, donde el mundo y su cultura eran repertorios para usar, ya no como materia prima, sino como trozos de cultura ya informados. Los discursos que habitan un texto se relacionan hacia adentro entre ellos y hacia afuera con otros discursos (Rojo, 2001), lo que sería uno de los problemas señalados por Saldías, que este tipo de investigación no sería discursiva, a lo que Fuentes (2035) ha recurrido a “narraciones” sonoras, visuales, hápticas, lo que ella misma ha expresado como una analogía del arte y el oráculo de Delfos, “*pues ni dice ni oculta, pero muestra*” (p. 36).

No todas las críticas que se han hecho a cada bando han sido infructíferas. De esta discusión se ha reactivado la propuesta de Borgdorff (2010) y con ellos una relectura a su clasificación de la investigación artística. Borgdorff distingue al menos tres niveles para la investigación en relación con las artes. Y cada uno se distingue por su grado de cercanía entre el sujeto y el objeto, es decir, entre el investigador y la práctica artística. La investigación para las artes se refiere a, de manera sucinta, una investigación aplicada donde el Arte no es su objeto de investigación sino su objetivo. Esta distinción incluiría tanto a diseñadores de software, luthieres y otras prácticas que ayuden y colaboren con la práctica artística como desarrollo medial. La investigación sobre las artes refiere a un tipo de indagación donde se propone extraer conclu-

siones válidas sobre la práctica artística desde una distancia teórica. La investigación en las Artes propone que no hay separación entre el investigador y la práctica artística. La relectura de esta clasificación de la investigación artística busca destrabar la guerra de trincheras de cada bando. Quienes apoyan estas ideas buscan transmitir y comunicar cierto contenido que estaría encerrado en experiencias estéticas, representado en prácticas creativas y pudiendo o no culminar en productos artísticos. Lo de los productos artísticos suele generar algún tipo de resistencia por estar asociada al consumo de mercancías fetichizadas.

Frente a este problema de la investigación artística, la renombrada filóloga franco-germana, Marie Spiegel describe cómo la relectura de las ideas de Borgdorff devino en una especie de fiebre de la clasificación y lo que en un inicio se vio como un marco teórico de encuentro, rápidamente pasó en el mundo académico a una atomización de investigaciones artísticas desde las preposiciones. Durante los últimos 20 años han aparecido teorías estéticas, programas de investigación doctorales, centros de investigación artística basados en la investigación en artes, desde artes, con artes, entre artes, mediante artes, contra artes, para artes, hasta arte y un infinito etcétera de preposiciones.⁵

REFERENCIAS⁶

- **Bateson, G.** (2002). *Todo escolar sabe*. Espíritu, Naturaleza y Cultura. Buenos Aires: Amorrortu.
- **Bohórquez** [Various Artists-Topic](2020) “*No era Metodología, era Macuca*” [Video] <https://www.youtube.com/watch?v=1AcT27UQMbA>.
- **Borgdorff, H.** (2011). *The Production of Knowledge in artistic research*. Biggs, Michael and Henrik Karlsson. The Routledge companion to research in the arts. Abingdon: Routledge.
- **Borgdorff, H.** (2010). *El debate sobre la investigación en las artes*. Cairon: revista deficiencias de la danza, 13, 25-46.
- **Bourriaud, N.** (2007). *Postproducción*. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo, 13-14. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

⁵Incluso la investigación artística versus arte. Noción que sus opositores denuncian que simplemente fue un error tipográfico en el documento de fundación del instituto “incubadora de artse”, pero que su junta académica insiste en defender en cada encuentro académico/artístico.

⁶Esta nota no pertenece al texto original; sin embargo, la agrego para aclarar la inclusión de referencias en medio de una tesis. Este texto funciona como artículo académico y como obra literaria al mismo tiempo, por lo que su forma se sustenta en mantener la estructura de un artículo académico y su publicación en una instancia universitaria y, al mismo tiempo, necesita mantener esa forma para sustentar su carácter literario ficcional. Es justamente en las referencias de este artículo-obra donde quedan explicitadas las referencias ficcionadas, tanto en las fechas como en los títulos de la bibliografía. En cuanto a las fechas, aquellas que se presenten en años superiores a 2026 —fecha de publicación de esta tesis— y los títulos inciden en el gesto intertextual de esta publicación. Por lo tanto, no pueden ser suprimidas porque forman parte del artículo-obra en su totalidad.

- **Caicedo, F.** (2028). *Epistemología, Reproductibilidad y Falsación*. Santiago: Fondo del Libro.
- **Contreras, M.** (2013). *La práctica como investigación: nuevas metodologías para la academia latinoamericana*. Poiésis, nº21-22 : 71-86.
- **Fuentes, E.** (2035). *Autopistas del PostInternet*. Ciudad de México: Ediciones Siglo XXII.
- **Haseman, B.** (2006). *A Manifesto for Performative Research*. Media International Australia incorporating Culture and Policy, theme issue” Practice-led Research, nº 118:98-106.
- **Heyne, C.** (2029). *Propuesta de resultados mediante lenguaje simbólico y de las formas de las prácticas artísticas*. Editorial casi Caja casi Negra. CABA Argentina.
- **John, J.** (2031). *We don't want to go to university*. F.Ake University Press.
- **Johnson, J.** (2036). *Notebooks where they write things*. Wisconsin: Elsewhere Editions.
- **McLuhan, M.** (2015). *El medio es el mensaje*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- **Newells, A.** (2034). *Mantener las cuotas de poder y el status quo*. Santiago: Editorial Universitaria.
- **Oyarce, L.** (2030). *Política, Arte y Documental*. Santiago: Centro de Documentación Nacional.
- **Rojo, G.** (2001). *Diez tesis sobre la crítica*. Santiago: Lom Ediciones.
- **Saldías, G.** (2019). *Aware. Cobarde y Viejo Mundo*. Puerto de Escape.
- **Sánchez, J.** (2009). *Investigación y experiencia. Metodologías de la investigación creativa*. Estudis Escènics. Quaderns del Institut del Teatre 35: 327-335.
- **Son, J.** (2041). *Exhaust port*. Human Books.

(fin de la publicación)

.....

2.2 Educación a través del arte

Herbert Read, en el libro *Education through Art* en 1948, traducido al español como Educación por el arte en 1955, establece una distinción entre “educar para el arte” y “educar a través del arte”. En la primera, podríamos considerar que sigue la tradición de las academias de artes, donde el objetivo sería la creación artística en sí misma, digamos, la producción de obra; sin embargo, la segunda categoría se abre a la posibilidad de que, a través de la práctica artística, se pueda generar conocimiento; dicho en el modelo de Read, generar la relación aprendizaje-enseñanza a través de la educación estética. Que se considere posible y válido que el resultado ya no sea lo único importante es una cuestión crucial en la educación para el arte. Esta distinción abrió la discusión para las instituciones de educación superior varios años después.

Read toma esta premisa desde Platón, pues considera que “el arte debe ser la base de la educación” (Read, 1955, p. 27). En este sentido, para Read el arte no es el objetivo, sino el medio por el cual se puede llegar a una mejor educación, cuestión que resulta complicada de sostener, pues otorga un objetivo al arte muy conciso y con esto intenta contestar una pregunta que difícilmente sea unívoca: ¿cuál es el objetivo del arte?

2.3 Investigación Artística y las preposiciones

2.3.1 Christopher Frayling, Investigación en arte y diseño

Frayling (1993), atendiendo al nuevo escenario en que la Royal College of Art debía comenzar a recibir artistas y diseñadores para estudios de posgrado y basándose en las distinciones antes propuestas por Read, plantea una distinción interna (y probablemente más operativa) dentro del concepto de investigación artística. Identifica tres formas de investigación: a) investigación sobre el arte y el diseño (*into*), b) investigación a través del arte y el diseño (*through*) y c) investigación para el arte y el diseño (*for*).

La primera de estas formas es la investigación sobre el arte y el diseño (*research into art and design*) (p. 5). Frayling la describe como la más común y la más directa, habiendo en ella muchos modelos, reglas, procedimientos y archivos para esta, y ejemplifica esta idea con: investigación histórica, investigación estética y una gran variedad de investigaciones desde perspectivas teóricas sobre el arte.

Una segunda forma distinguida por Frayling es la investigación a través del arte (*research through art and design*). Esta forma centraría su trabajo en una combinación entre investigación, acción, experimentación y práctica. La define como trabajo de desarrollo, personalizar una pieza de tecnología para hacer algo que nadie había considerado antes, y comunicar los resultados. En este sentido, la investigación tecnológica, como otras formas de investigación que supongan una dimensión medial o material, incluso si esto resulta en una única evidencia material en el objeto en sí mismo, lo que la distinguiría de otras formas de catálogos de operaciones es su intención de dar cuenta de los resultados de esta investigación, similar a la “enseñanza a través del arte” de Herbert Read. La tercera, y última, es la investigación para el arte (*research for art and design*). Es una investigación donde el producto final es un artefacto, sintetizado e incorporado en el objeto mismo. La prioridad no es el conocimiento comunicable en el sentido tradicional (o sea, verbal o escrito), sino en el conocimiento comunicable en el sentido visual, icónico o imaginístico. Frayling reconoce el potencial cognitivo de la tradición de las bellas artes, por lo que no ve necesario someter radicalmente estas prácticas a la investigación con mayúscula, pero también es consciente de que esta problemática también está atravesada por cuestiones políticas y de recursos. Por lo que, en su institución, otorga grados doctorales a personas que busquen tener trabajo exhibido y publicado, pero no a personas cuya práctica sea la posición de que el arte “habla por sí mismo”. Reconoce finalmente que, correcta o incorrectamente, esta ha sido la decisión en la institución que lidera y la respuesta ante el cruce entre arte, conocimiento y comprensión. Refiriéndose a esta última, Ariza (2021) lo explica de la siguiente manera:

“Si en la investigación dentro del (o sobre) el arte el peso de la teoría es particularmente fuerte, esta posibilidad de investigación artística estaría en el otro lado de la balanza, la práctica es fundamental y la teoría no adquiere su forma habitual, sino que se lee en lo creado” (Ariza, 2021, p. 542).

2.3.2 Henk Borgdorff y el Debate sobre la investigación en las artes

Para Borgdorff (2012), el asunto de la investigación artística se presenta como un debate en desarrollo, y la gran cantidad de nombres que ha adoptado este enfoque es una demostración del problema en cuestión. La emergencia de la investigación artística, o alguna expresión similar, radica, en parte, en las políticas de financiamiento en investigación en educación superior. Borgdorff retoma el debate (p. 34) de Frayling, pero ajusta el enfoque para distinguir distintos tipos de objetivos y distancia entre la investigación y la práctica artística.

Investigación sobre las artes (*Research on the arts*). En esta primera distinción, el objetivo es proponer conclusiones válidas sobre la práctica artística desde una distancia teórica. Borgdorff explica que esta distancia teórica es fundamental porque implica una separación entre el investigador y el objeto de estudio; idealmente, el objeto de investigación permanece intacto bajo la mirada de la persona que investiga. Este tipo de investigación es habitual en la musicología, la historia del arte, los estudios teatrales, las humanidades y las ciencias sociales sobre las artes (Borgdorff, 2012, p. 37).

Investigación para las artes (*Research for the arts*) es descrita como la investigación aplicada. Borgdorff la define como un tipo de investigación donde “el arte no es tanto el objeto de la investigación, sino su objetivo” (2010, p. 30). Una especie de estudios al servicio de la práctica artística, investigación de instrumentos, herramientas y conocimientos que sirvan directa o indirectamente para la práctica artística. Ejemplos son las investigaciones de materiales, aplicación de sistemas electrónicos para la danza, la luthería digital, etc. Borgdorff ha llamado a esto “la perspectiva instrumental”.

Investigación en las artes (*Research in the arts*) se ve como la “perspectiva de la acción”. Refiere a una investigación donde no se asume separación entre sujeto y objeto, y no se contempla distancia entre la persona que investiga y quien realiza la práctica artística. Es una relación monolítica tanto para los resultados de la investigación como para la práctica artística misma. Esto se basa en la idea de que no existe una separación fundamental entre teoría y práctica en las artes. Esta perspectiva ha tenido distintos nombres en la literatura: “investigación basada en la práctica”,

“investigación guiada por la práctica” y “práctica como investigación”. De todas maneras, todas las definiciones, con más o menos énfasis, encarnan una promesa de un camino diferente, en el sentido metodológico, que diferenciaría a la investigación artística de otras formas de investigación académica tradicionales (Borgdorff, 2012, p. 38).

2.3.3 Juan Fernando De la Iglesia y el rizo metódico

De la Iglesia (2009) da cuenta de los porcentajes y las preferencias en los usos de unos métodos por sobre otros. En ese sentido, habrían tres importaciones principales usadas en la investigación artística. La primera vendría desde la historia de las artes; la segunda, desde la filosofía, entendida como estética o semiótica; y la tercera, desde la psicología de la percepción. El motivo de estas incorporaciones vendría, en primer medida, por la falta de acuerdo desde las bellas artes sobre el campo específico de acción, y, en segunda medida, por la falta de doctores en artes para los comités de posgrado en las universidades desde mitad de los años 80 del siglo pasado.

Por ello, De la Iglesia (2009) reflexiona acerca del método mismo de las artes y expone que, en muchas disciplinas, solo basta con “una articulación razonable del pensar, pero no lo construyen” (p. 174). Dicho de otra manera, el estudiante de historia puede dar cuenta de la articulación temporal de las situaciones de la humanidad, pero para su comprensión no resulta necesario el acto de historiar. De esta manera, para la formación en bellas artes y su carácter crítico-experiencial resulta necesario, desde el comienzo, construir y practicar objetos artísticos para entender sus reglas, dado que en este caso “la regla no es anterior sino simultánea” (p. 175). A esta relación donde la obra de arte encierra su propio código de comprensión, De la Iglesia la llama rizo metódico.

Esta identidad investigadora y carácter poético de la investigación artística en la comunidad universitaria puede desglosarse en cuatro factores simultáneos: la capacidad fabril (*faber*), la voluntad comprensiva (*sapiens*), la competencia lúdica (*ludens*) y la revisión ambital (*geographicus*). Estas cuatro disposiciones estarían relacionadas y tendrían distintos sentidos en cada una de las operaciones del arte. Sin embargo, el rizo metódico sería justamente la utilidad exploratoria de cada una de estas condiciones encauzando modos de investigación artística.

La primera, Aplicaciones instrumentales (“Desde el Arte”), deriva del campo *Faber*, por lo que discurre en la línea de las conductas del *know-how* propio de las disciplinas tecnológicas: una predisposición para ensayar posibilidades e investigar aplicaciones. Puede considerarse esta primera vía como una aplicación que trata de resolver problemas muy concretos desde las destrezas instrumentales del conocimiento y la práctica artística (De la Iglesia, 2009, p. 178).

La segunda, Elaboración discursiva (“Sobre el Arte”), deriva del campo *Sapiens*. Esta recoge los trabajos netamente reflexivos y discursivos. Principalmente, trata de preguntarse por el quid de la cuestión, un trabajo sobre las fuentes que siempre tienen que ser de primera mano. Es el esquema clásico de las materias humanísticas, interesadas por proponer fórmulas intelectivas para volver unas experiencias particulares en unas universalizables y transmisibles (p. 178).

La tercera, Colección razonada de obra artística (“En el Arte”), deriva del campo *Ludens*. Este tercer modo supone al taller como un campo de investigación; se es actor y espectador simultáneamente, dando respuestas al problema inicial planteado, creando permanentemente nuevas definiciones del problema, pues lo importante es definir el problema, y este no puede definirse de otra manera que no sea actuando. El campo del *homo ludens* necesita crear constantemente situaciones de oportunidad, creación de nuevos campos de reglas de juego, o viejas reglas en campos nuevos. A través de técnicas de ejecución, de registro y de exposición, se deberá ir construyendo un corpus de trabajo creador cuyo sentido es responder al problema detectado y estudiado. Problema que se irá redefiniendo en el recorrido mimético de la acción de resolverse (p. 179).

El cuarto y último modo es el Diseño de modelos transmisibles (“Hacia el receptor”), derivado del campo *Geographicus*. Tiene que ver con el espacio en que el arte se establece. Este se refiere a los lugares nuevos que la obra determina, los horizontes y perspectivas que abre, los espacios públicos en los que se distribuye, del impacto cultural. Se trata, entonces, de la proyección y de la recepción, de la sociodinámica de la cultura (p. 180).



Figura 1: Esquema resumen de las propuestas de Frayling (1993), De laiglesia (2009) y Borgdorff (2012) realizado por Ariza (2021).

Silvia Ariza (2021), en su texto *De la práctica a la investigación en el arte contemporáneo, producir conocimiento desde la creación*, realiza una lectura comparativa de las propuestas que aquí he conceptualizado como investigación artística y sus preposiciones. En este trabajo, Ariza pone en valor crítico los límites entre el pensamiento y la acción, destacando el reto epistemológico de representar el conocimiento corporizado (*embodied*). Sin embargo, al igual que Silva Flores (2015), uno puede preguntarse si la cuestión en sí es solo un problema de distancias, si el nudo solo está en el grado de separación entre la práctica artística y la teorización de esta. Porque centrar todos los esfuerzos solamente en esta problemática impide considerar otros problemas, como la actual teleología de la investigación, entendiéndose con la adición de la innovación y el desarrollo y, si efectivamente, queremos ser parte de ello; preguntas que Silva Flores considera y que apuntan hacia uno de los problemas principales de esta tesis.

2.4 Investigación-Creación

Cuando Bruce Archer (1995) define la investigación dentro de la tradición científica, declara cuatro tipos: la investigación fundamental, que pretende la adquisición de nuevos conocimientos, sin tener ninguna aplicación útil en mente; la investigación estratégica, que tiene como objetivo llenar lagunas de la investigación fundamental y/o reducir la brecha entre esta última y posibles aplicaciones útiles; la investigación aplicada, dirigida a la adquisición o ampliación de conocimientos para su uso en aplicaciones concretas; y la última, la investigación-acción (*action research*), un tipo de investigación que, a través de la acción práctica calculada, pretende idear o probar nueva información, formas o procedimientos y para producir conocimientos comunicables.

Ahora, respecto de esta última, la investigación-acción suele ser realizada por profesionales de las artes útiles, como la medicina, la enseñanza o los negocios (supongo que Archer utiliza la expresión artes útiles desde la mirada de las artes liberales). Estos profesionales practicantes argumentan que los resultados de sus actividades constituyen nuevos conocimientos, que el hecho de exhibir, instalar, fabricar o distribuir públicamente constituye una publicación al nivel de las otras formas de investigación. Frente a esto, Archer se pregunta: ¿era la actividad profesional una investigación cuyo objetivo era el conocimiento? ¿se llevó a cabo de forma sistemática? ¿eran explícitos los datos? ¿era transparente el registro de la realización de la actividad, en el sentido de que otro investigador pueda replicar los procedimientos adoptados, ensayar el argumento y llegar a conclusiones similares? ¿se validaron los datos y resultados de forma adecuada? (p. 11). Solo cuando las respuestas a todas estas preguntas son afirmativas, la actividad de un profesional puede clasificarse como investigación (p. 13).

Así, la investigación-acción es el modelo que, al aplicarse a las prácticas profesionales donde convergen la práctica creativa y la investigación, como el diseño, la arquitectura y las artes, es llamada investigación-creación. Por ello, en primera instancia, no es un método propio del ámbito de las artes, sino una manera mediante la cual se quiere instalar al campo del arte dentro de la comunidad académica y científica frente a la generación de conocimientos. Por lo que esta forma investigativa toma mucho de los métodos de investigación de las ciencias sociales (Daza Cuartas, 2014). Respecto a esto, Saikaly (2005) lo expresa acudiendo al diseño, considerándolo un tercer

área del conocimiento humano; a saber, los científicos tratan de identificar los componentes de las estructuras existentes, los humanistas de interpretar estas estructuras, mientras que los diseñadores tratan de dar forma a los componentes de las nuevas estructuras: un cuerpo de conocimiento práctico.

De esta manera, en la investigación-creación son inseparables el sujeto y el objeto, por lo que esta “nueva forma de investigar en donde el sujeto sea objeto de estudio y sujeto investigador a la vez, es decir, arte y parte del problema a investigar” (Daza Cuartas, 2014, p. 91), donde no solo importaría el objeto de arte y la práctica artística, sino la transformación del creador durante el ejercicio de la investigación-creación. Aquí, Daza Cuartas reconoce que las ciencias sociales y humanas ya han trabajado en este “objeto de estudio”; sin embargo, coincidiendo con Archer, para conseguir entender la naturaleza subjetiva de las artes es necesario que el autor haga clara su toma de posición ideológica, con el objetivo de entender su sistema de explicación o de interpretación del mundo para que sea más inteligible para el resto de investigadores.

Así, establece la distinción entre la erudición, que en esencia es el conocimiento exhaustivo en un área determinada, y la investigación en esa disciplina, que consiste en encontrar cosas nuevas para conocer, identificar nuevas formas de conocerlas o refutar aportes anteriores sobre el área en particular. Finalmente, los esfuerzos del enfoque de la investigación-creación tienen que ver con convertir tanto el proceso, entendido como experiencias y métodos, como los productos de esta investigación, entendidos como coreografías, creaciones musicales, piezas de diseño, etc., en objetos epistemológicos capaces de responder y suscitar nuevas preguntas (Delgado et al., 2015, p. 18). En otras palabras, este enfoque promueve la idea de que la creación y producción de obras artísticas, entendidas de esta manera, tendrán la condición de objetos cognitivos, en términos de Castillo (2013), superando la simple idea de que los artefactos artísticos son simples objetos ornamentales que detonan emociones.

2.5 Cuatro Conceptos de Investigación Artística de Gerard Vilar

En un tono algo sarcástico, Gerard Vilar (2015) llama concepto de moda a la “investigación artística” y argumenta que llamarle así acercaría a las prácticas artísticas a las prácticas, mucho más respetables académicamente, de las ciencias empíricas, sociales y humanas. También reconoce el intento de normalización de los planes de Bolonia en Europa, creando confusiones y borrando aquello que justamente sería el valor del arte al distinguirse como distinto de la religión, la ciencia, la filosofía y otras formas de producción de conocimiento humano (p. 33).

Vilar reconoce cuatro conceptos fundamentales que distinguen a la investigación artística (*artistic research*) que, además, sugiere que se ha convertido en una *covering-word*, una palabra que abarca mucho. Advierte que los tres primeros tendrían un carácter descriptivo en el discurso de la teoría del arte y el cuarto, sería de carácter prescriptivo y, aunque no definitivo en sus fronteras, más cercano a la filosofía.

El primero, *la investigación para la producción*, es aquel que designa el proceso que realiza un artista para producir su trabajo. Vilar lo distingue como investigación para el arte, pues cualquier artista que tiene una idea tiene que enfrentarse al proceso de su realización y, en él, nuevas búsquedas de técnicas, materiales, formas de expresión, lenguajes y símbolos, etc. Un ejemplo de esto son las investigaciones que relacionan arte, ciencia y tecnología, pues todo arte supone emplear e investigar alguna técnica (p. 35). Aquí puede coexistir la investigación para el arte y la investigación a través del arte, retomando las clasificaciones de Frayling. Sin embargo, la primera de estas es la que todo artista realiza para producir una obra artística. Vilar declara que le importa más la segunda de estas, pues en este “a través del arte” es donde, de manera análoga o paralela, ocurre un tipo de investigación distinta de la científica, por lo que sería otra forma de producción de conocimiento.

El segundo, *el artista como investigador social*. Este tipo de investigación artística es la que se refiere a la investigación social, histórica o antropológica paralelas a las propias de las ciencias sociales y humanas. Muchos proyectos artísticos trabajan acerca de la memoria traumática, la discriminación de género, minorías oprimidas o marginadas, resignificación sobre costumbre, etc. Para Vilar, este tipo de investigación tiende a converger con las ciencias sociales o las humanida-

des, pues muchas veces consisten en darle voz a los sin voz, visibilizar lo socialmente invisible o históricamente olvidado. Sin embargo, aunque haya artistas que trabajen en las mismas temáticas que la antropología, la psicología o la sociología, la “boloñización” de los estudios universitarios de grado superior ha supuesto una dignificación académica a las prácticas artísticas colocándolas en un plano de igualdad con las humanidades, las ciencias sociales e, incluso, las ciencias experimentales. La investigación artística no tiene por qué ser entendida así, pues si se hace de esta manera habrá que aplicar a sus resultados de investigación las mismas medidas que se hacen en las ciencias sociales y humanas, criterios cuantitativos y baremos científicos; hay otros modos de concebirla (p. 36).

Una tercera, *el curador como investigador*, es un tipo de investigación artística que se usa para referirse a los proyectos expositivos que se plantean como tales, en la línea de la curaduría iniciada por Harald Szeemann, levantándose así la figura actual del comisariado internacional convirtiéndose en auténticos investigadores. Estos han realizado aportes al campo híbrido entre teoría, historia y el arte mismo, hasta el punto que una buena exposición es, a un tiempo, una obra de arte en sí misma, pues logra encarnar una idea estética, de ser un lugar para la reflexión estética y, al mismo tiempo, ser una aportación a la historia, la teoría, la crítica y la filosofía del arte. Ejemplo de esto son las *Documentas* y algunas bienales, destacando la importancia de la historia de las exposiciones para el arte en la actualidad (p. 36).

Para terminar, la cuarta modalidad a la que puede atribuirse la investigación artística tiene un carácter eminentemente filosófico y describe a las obras y prácticas artísticas como un dispositivo para el surgimiento de lo no pensado ni dicho, posteriormente Gerard Vilar divide en dos modos más específicos en otro texto más actual (2021). El primero de estos es la investigación como *generación de disturbios del conocimiento*. Este tipo de investigación artística debe entenderse como “la actividad crítica de cuestionar nuestro diccionario de ideas recibidas” (Vilar, 2021, p. 38). Vilar usa la metáfora del disturbio del conocimiento para señalar a las prácticas del arte del siglo XX, especialmente las vanguardias artísticas y las formas contemporáneas de investigación basada en la práctica artística. Esto refiere a las investigaciones a través o en medio del arte donde ocurren las perturbaciones del conocimiento y la comunicación, pero también del sentido y la sensibilidad. Las obras de arte y las prácticas no son declaraciones de conocimiento en el sentido fuerte, pero hacen

preguntas, generan incomodidad e incertidumbre, lo que dificulta su incorporación a la academia y los sistemas universitarios, pues, entendida de esta manera, la investigación artística no produce declaraciones en el lenguaje que ya tenemos. Para esto, Vilar usa las expresiones “*vacilaciones del conocimiento*” o “*viajes al escepticismo*” para explicar características de este cambio de reglas del juego y desorganizaciones del lenguaje.

Finalmente, el segundo modo es la investigación como *exploración del Gran Afuera*. Para Vilar, el arte no produciría conocimiento en “el sentido fuerte”, pero sin duda sería una manera de pensar. Una obra de arte podría incluir información nueva sobre algún aspecto del mundo, pero esta información no pretende ser cierta, pues la “verdad artística” no es lo mismo que la “verdad epistémica”. De esta forma, este enfoque considera a la obra de arte como un dispositivo para la aparición de algo que no ha sido pensado o dicho. Este segundo modo implicaría como condición base la existencia del primer modo, “*disturbios del conocimiento*”; es decir, no solo sería la transformación, la alteración o la revolución de los lenguajes y los medios artísticos, sino una búsqueda del *Grand Dehors* o *Gran Afuera* (p. 39). Aspiraría a crear nuevas posibilidades de pensar y percibir, algo que se revela o se muestra, pero no necesariamente de forma proposicional. La investigación artística entendida de esta manera no produciría frases en los lenguajes que ya tenemos, sino que generaría otros significados que surgirían por primera vez, cuestionando bases y apriorismos disciplinarios, mentales e institucionales.

2.6 Practice-based Research y Practice-led Research

Linda Candy (2006), también consciente de la multiplicidad de conceptos asociados a la investigación artística y, en específico, a la práctica como investigación, discute las diferencias entre dos conceptos ampliamente usados en el mundo anglosajón para referirse a la relación entre práctica e investigación: *practice-based research* y *practice-led research*.

Así, Candy da la siguiente explicación para el caso de la *practice-based research*: “Si un artefacto creativo es la base de la contribución al conocimiento, la investigación se basa en la práctica” (p. 3)⁷. Para el caso de la *practice-led research*, la explicación es: “Si la investigación conduce principalmente a nuevas comprensiones sobre la práctica, se considera guiada por la práctica” (p. 3).⁸

Ahora, entender los límites y los alcances de una propuesta y de la otra usando solo una frase puede servir solo para introducir el tema. Por lo que, dicho de otra manera, la investigación basada en la práctica (*practice-based*) es un tipo de investigación que tiene como fin obtener nuevos conocimientos a través de la práctica, pero con énfasis en los resultados de esta práctica. Se asume que esta forma de investigación contiene, al menos, reclamaciones de originalidad y contribución al conocimiento. Como reclamación de originalidad, puede entenderse como los resultados creativos centrados en objetos, imágenes, sonidos, diseños, medios digitales, performatividades, etc. Sin embargo, es usual que estas sean descritas con palabras en un documento, pero el espíritu de este modo de investigación considera que solo el texto escrito no daría una idea completa del resultado de la investigación. Con respecto a la contribución al conocimiento, esto estaría dado por la explícita contextualización del trabajo creativo, y cómo este aporta al conocimiento del campo de forma que sea accesible y auditada por pares expertos conocedores (Candy, 2006).

Por otra parte, la investigación guiada por la práctica (*practice-led research*) se centra principalmente en la naturaleza de la práctica y los conocimientos nuevos que tienen un significado operativo para esa misma práctica. Por ende, el objetivo principal de este enfoque es profundizar el

⁷“If a creative artefact is the basis of the contribution to knowledge, the research is practice-based” (Candy, 2006, p.3)

⁸“If the research leads primarily to new understandings about practice, it is practice-led” (Candy, 2006, p.3)

conocimiento sobre la práctica. Los resultados de la investigación pueden ser descritos completamente en forma textual, sin la necesidad de dar cuenta de un resultado creativo. A saber, este tipo de investigación considera la práctica misma como parte de su método y es posible conceptualizarla dentro de la investigación-acción (Candy, 2006).

2.7 Investicreación Artística

Pablo Parga (2018) distingue entre dos modos de actuar del creador. Por una parte, describe al artista que, independientemente de los procesos de búsqueda, no necesita rendir cuentas acerca de sus procedimientos, de la exploración o de la investigación que haya sucedido para la producción de la obra. Por otra parte, el artista institucionalizado, como Parga llama al creador que tiene vínculos con instituciones académicas universitarias, debe primero explicar y justificar los qué, cómo y para qué de lo que pretende crear, así como, en el contexto universitario, explicitar los conocimientos aplicados o por generar (p. 23). Parga, en su texto, se refiere casi exclusivamente a un contexto mexicano, por lo que muchas de sus definiciones pueden parecer iniciales o muy genéricas; esto resulta así porque intenta dar un contexto y un argumento a instituciones de acreditación universitaria locales. Un ejemplo de esto podemos encontrar en la presentación del libro *INVESTICreación*, toda obra artística es una investigación invisible, donde Irma Fuentes Mata, a modo de introducción del texto, presenta distinciones entre los tipos de investigación: la investigación científica como la responsable de la generación de un conocimiento, mientras la investigación artística es la responsable de la creación de una obra artística, y que en el contexto académico ambas prácticas investigativas entran en contacto (p. 9). Es así como en el año 2012 se crea el neologismo investicreación artística para que, en el contexto de la educación superior, los académicos artistas pudieran dar cuenta de sus procesos creativos y buscar validación de sus procedimientos y resultados.

Parga reconoce tres posturas formales en la investigación artística. La primera tiene un carácter totalmente libre y no está relacionada con ninguna institucionalidad académica: los artistas independientes. La segunda tiene una pretensión científica, busca marcos teóricos y analíticos previamente validados por áreas del conocimiento científico. La tercera, que es la propuesta de Pablo Parga, sostiene que si en la investigación artística los objetos de la investigación son otros a

los de la ciencia, las metodologías son diferentes y los productos distintos, entonces esta sería una investigación singular y excepcional; *sui generis*.

2.8 Investigación Basada en el Arte

La investigación basada en el arte (IBA) o *Arts-Based Research* (ABR) surge dentro de los métodos cualitativos de investigación muy influenciada por las ideas de Eisner (1997) acerca de las formas alternativas de representar datos en una investigación. Así, Leavy define la investigación basada en el arte como “un enfoque transdisciplinario para la construcción del conocimiento que combina los principios de las artes creativas en contexto de investigación” (2018, p. 18). En general, este término no pretende diferenciarse tanto de los múltiples otros términos que se emplean en la investigación artística, pero sí pretende hacer énfasis en la capacidad que tiene el arte para la comprensión de la condición humana a través de procesos artísticos (no convencionales) para alcanzar múltiples audiencias y hacer el conocimiento más accesible a todo tipo de público, no solo al público académico, tal como lo menciona Navarro (2023) al citar a Cole y Knowles (2008, p. 59): “la IBA reúne cualidades rigurosas y sistemáticas de las metodologías cualitativas y convencionales con las cualidades imaginativas y artísticas de las artes”. En tanto premisa, la IBA considera que toda investigación es una narrativa en primera persona y, por lo tanto, presenta verdades parciales y contextuales, ofreciendo significados posibles (Piccini, 2012).

En este sentido, la IBA pretende ser un tipo de investigación donde lo literario, lo visual y lo performativo, entendidos como la práctica artística, sean parte del proceso de investigación, que pueden tener múltiples formas de representación. Tanto Leavy (2018), McNiff (1998) como Camargo-Borges (2018) consideran a la IBA como un proceso que puede adentrarse en el análisis de la sociedad, en un proceso de solucionar problemas sociales colectivamente, entre investigador e investigados, de manera creativa e imaginativa, en un proceso único y original en problemas particulares de contextos situados. Por lo tanto, es común encontrar la IBA en contextos donde el fin sea una acción de cambio social, como, por ejemplo, la “investigación-acción” (Navarro, 2023) o la educación artística (Leavy, 2018).

Entonces, la investigación basada en las artes tiene una pretensión holística y un espíritu de complementariedad respecto a las prácticas artísticas y las prácticas científicas, centrándose en las similitudes y en los intentos por explorar y explicar aspectos de la vida humana, social y natural (Leavy, 2018). Las prácticas de investigación aquí se basan en la creencia de que las artes y las humanidades pueden facilitar los objetivos de las ciencias sociales (Jones, 2010, en Leavy, 2018, p. 4). La IBA se basa en el “conocimiento estético” en que las artes trabajan en torno a la belleza que está relacionada con la reflexividad y la comunidad. Por lo tanto, es paradigma y método al mismo tiempo, definido entonces como “el uso dialéctico de múltiples artes interactivas y procesos creativos narrativos con el fin de estudiar los niveles de conciencia y cognición en la matriz artística intersubjetiva” (Gerber et al., 2012) y que sugieren reconocer el arte en su capacidad de transmitir verdades o generar conciencia del conocimiento propio o de los demás, valorar las formas de conocimiento preverbales que incluyen múltiples formas como el conocimiento sensorial, sinestésico e imaginativo.

Finalmente, pese a que el término fue acuñado por Eisner a principio de los 90 del siglo pasado (Leavy, 2018) y surgió del desarrollo de las terapias creativas basadas en artes, los desarrollos de la educación artística y el aprendizaje, especialmente las neurociencias, y los avances de la investigación cualitativa, esta ha tenido un desarrollo veloz entrados en el siglo XXI. Leavy (2018, p. 9) da un listado de ventajas para el uso de este enfoque de investigación, de los cuales destaco:

- **Describir, explorar, descubrir, resolver problemas.** Las prácticas basadas en las artes son especialmente útiles para proyectos de investigación que tienen como objetivo describir, explorar o descubrir. La capacidad de las artes en captar procesos resulta poderosa para reflejar la naturaleza cambiante de la vida social.
- **Forjar conexiones micro-macro.** La IBA puede ser útil para explorar, describir o explicar las conexiones entre nuestras vidas individuales y los contextos más amplios en que vivimos. La IBA resulta especialmente atractiva para los investigadores de disciplinas relacionadas con las ciencias sociales y afines.
- **Evocador y provocador.** El arte puede llegar a ser profundamente emocional y políticamente evocador, cautivador y de estéticas poderosas. Los investigadores de la IBA aprovechan estas

cualidades para sus proyectos por su capacidad y diversidad en las formas de expresión y su capacidad para comunicar los aspectos emocionales de la vida social.

- **Desestabilizar los estereotipos, desafiar las ideologías dominantes e incluir las voces y perspectivas marginadas.** La IBA suele ser útil en estudios relacionados con el trabajo de identidad. La investigación en este ámbito suele implicar la comunicación de información sobre las experiencias asociadas con las diferencias, la diversidad y los prejuicios. Además, la investigación sobre la identidad busca confrontar los estereotipos que mantienen a algunos grupos marginados, mientras que otros grupos se ven limitados por sus propias ideas sesgadas de "sentido común".
- **Múltiples significados.** Las prácticas basadas en las artes son capaces de alcanzar múltiples significados, abriendo la multiplicidad en la creación de significado en lugar de imponer afirmaciones autoritarias. Las prácticas basadas en las artes pueden democratizar la creación de significado y descentralizar a los investigadores académicos como "los expertos".

2.9 Practice as Research

Existiendo mucha literatura acerca del término *Practice as Research*, a veces mencionado por sus siglas PaR y, otras menos, traducido como práctica como investigación, el enfoque presentado por Robin Nelson (2022) resulta claro y directo. Cuando este define por qué o qué es la PaR, explica que, en cierto sentido, la PaR no hace mucho más que formalizar las prácticas de investigación e innovación del *homo faber*, pues a lo largo de la historia las personas que hacían arte han explorado formas, técnicas y materiales para realizar sus obras, pero no solían concebir su trabajo en términos de investigación académica. Muchos de estos problemas vienen con el advenimiento de los grados doctorales en artes, pues antes de ellos el magíster en arte resultaba ser el grado terminal para los profesionales de las áreas artísticas. ¿Qué es esto que les permitiría hacer un doctorado basado en la práctica que no les permitiese un grado de magíster basado en la práctica? Para Nelson (pp. 14-15) esto puede entenderse en estas dos preguntas: ¿podría un programa académico formar artistas profesionales con dominio en sus prácticas? y ¿podría ser el objetivo de estos artistas buscar

nuevos conocimientos a través de una investigación sistemática, pero al modo de la práctica? Para Nelson, la *Practice as Research* podría hacer ambas cosas.

Al respecto, Nelson destaca el papel de la práctica en específico en la PaR y en qué condiciones esta puede considerarse válida para investigar. Hace esta distinción pues, en amplios círculos, se considera la práctica como una habilidad profesional y no como una actividad académica de producción de conocimientos, y también para distinguir entre *Performance as Research* y *Practice as Research*. A propósito de esto, Ben Spatz (en Nelson, 2022, p. 19) advierte que en la discusión acerca de la práctica como investigación suele problematizarse poco el mismo término de “práctica” en sí mismo. A saber, el término “práctica”, derivado del griego *praktikos*, se utiliza con distintas acepciones y diversos acentos. El concepto práctica artística suele usarse en un sentido amplio para referirse a un trabajo pulido profesionalmente y de alto nivel técnico, pero que resulta formulista, en lugar de innovador o inventivo; para Nelson (p. 19) este no constituye el concepto de práctica en la PaR. Dicho de otro modo, la “práctica” como se utiliza en el aprendizaje de los instrumentos musicales o en el ballet, o sea, para indicar una rutina de ejercicios y procedimientos para dominar una habilidad y fijar patrones en el cuerpo, no es investigación, con la excepción de que se esté tratando justamente de un nuevo enfoque. La “práctica” entendida en ese sentido estaría en las antípodas de lo que Nelson llama “*praxis*”, para referirse a la práctica en el sentido de investigación, innovación mediante “la imbricación de la teoría en la práctica” (p. 19).

Además, Nelson explica que en La Ética a Nicómaco, Aristóteles distingue entre “episteme” (conocimiento intelectual) y “*techne*” (conocimiento práctico). Utiliza “*praxis*” para indicar “hacer”, “*theoria*” para referirse a “pensar” y “*poiesis*” para “crear”, mientras que “*phronesis*” (sabiduría práctica) es lo más cercano a lo que Nelson considera el sentido de la práctica en el concepto de PaR. De este modo, el ser-hacer-pensar (*being-doing-thinking*) está más en sintonía con el énfasis que Paulo Freire le ha dado a la “*praxis*” como “una reflexión y acción dirigida a las estructuras que hay que transformar” (p. 19). En definitiva, Nelson considera a la práctica como una investigación llevada a cabo no exclusivamente por procesos cognitivos (pensamiento, razón, intelecto) sino a través de la “práctica”; o sea, actividades que comienzan en experiencia, percepción, conciencia, juego, artesanía y que no están desprovistas de pensamiento. Una propuesta que llama a incluir al cuerpo en la investigación, superando el binarismo cartesiano mente/cuerpo,

pues este tipo de investigación no pretende excluir el pensamiento, sino abarcar ampliamente, rechazando la distinción teoría y práctica como opuestos tradicionales y proponiendo una relación onto-epistemológica, donde todo pensamiento está encarnado y esta encarnación es, en mayor o menor medida, consciente. Entonces, en la práctica como investigación (PaR), la práctica (praxis) es la prueba primaria de la investigación.

2.10 Investigación Performativa

Brad Haseman (2006) considera que el énfasis en la escritura por parte del paradigma cualitativo de investigación ha resultado en un enfoque que distorsiona intrínsecamente la comunicación de la práctica artística. La investigación orientada a la práctica necesitaría un nuevo enfoque, pues es intrínsecamente experiencial y, por lo tanto, requiere de nuevas formas metodológicas emergentes y un marco novedoso que atienda a las nuevas necesidades de la práctica artística (p. 4).

En la literatura especializada acerca de la investigación cuantitativa o cualitativa es bien aceptado que, dentro del diseño de la investigación, se plantee un problema inicial; tanto es así que en los procesos por obtención de grados académicos doctorales o financiamientos de investigación de alto nivel, este paso resulta excluyente para la finalización o la continuación de estas prácticas. Esto incluye objetivos, preguntas de investigación o hipótesis. Sin embargo, advierte Haseman, muchos investigadores orientados a la práctica no inician con “la sensación de tener un problema”; de hecho, se sienten guiados por lo que Haseman llama “entusiasmo por la práctica” (p. 5). Esto no quiere decir que estos investigadores no trabajen con objetivos o estrategias, sino que los investigadores orientados a la práctica suelen no imponer a priori un planteamiento rígido que limite inicialmente el proyecto. Por otra parte, otro problema que resulta de este tipo de investigación es que las personas que investigan están menos interesadas en traducir los resultados de investigación y las afirmaciones acerca del conocimiento obtenido en otras formas de lenguaje, y consideran que deben realizarse a través de las propias formas de su práctica. Es decir, consideran que traducir los resultados y comprensión de la práctica a los números (cuantitativos) o a palabras (cualitativos) alejaría esencialmente la comprensión de la práctica por el acercamiento a paradigmas de investigación tradicionales.

Es en este contexto que Haseman (2006) reconoce la emergencia de una tercera distinción metodológica, la cual coincide con muchos de los valores de la investigación cualitativa, pero también difiere de ella en otros aspectos; especialmente, en el caso de las conclusiones donde los datos no numéricos son expresados como formas simbólicas distintas de las palabras del texto discursivo (p. 8), liberándose así de las restricciones lineales y secuenciales de la escritura discursiva o la aritmética. Por ejemplo, resultados de investigación presentados como formas de presentación desplegadas como formas simbólicas de la práctica, o formas de imágenes fijas o en movimiento, formas de la música o el sonido, formas de la acción en vivo o el código digital. Es necesario explicar que la investigación performativa, como lo expone Haseman, representa algo más que solo el “giro de la performance” como forma de acción emancipadora a través de la narración encarnada; sino que sostiene que la práctica es la principal actividad de investigación, y no solo la práctica en la performance, y que los resultados de la investigación en la práctica son una representación importante por derecho propio. Finalmente, Haseman reconoce que sería absurdo defender una separación crucial entre la investigación cualitativa y la investigación performativa, pues comparten muchas cosas y esta, la investigación performativa, deriva de la cualitativa hacia una ontología relativista y de construcción de realidades múltiples, y su gran potencia plurívoca en la que el conocer y lo conocido actúan entre sí.

Alejandro León Cannock (2018), al respecto, aclara que el paradigma performativo tiende a ser aplicado a disciplinas de carácter práctico o aplicado y que su trabajo experimental liga los productos de investigación a la experiencia del creador. Eso no quiere decir que no se ocupen de cuestiones generales o problemas del mundo, sino que lo hacen desde una visión singular, reduciendo radicalmente la distancia epistémica entre práctica e investigación. A modo de síntesis, León Cannock (p. 49) enumera diferencias y características que fundamentan el paradigma performativo:

- De la ley (generalidad) al acontecimiento (singularidad). El científico busca reducir la realidad a través de la abstracción generalizadora en leyes explicativas; el artista apunta a producir un dispositivo estético que impacte sobre esa realidad para, de ser posible, transformarla.
- De la distancia (neutralidad) a la implicación. La búsqueda de la neutralidad del investigador resulta una condición deseable en los paradigmas más tradicionales de investigación. El ar-

tista se encuentra existencialmente involucrado en el aspecto de la realidad que toma como su objeto de estudio. Esta implicación no le resta legitimidad, pues no busca la objetividad, sino lo que algunos autores han llamado “pensatividad”; o sea, la capacidad de la obra de hacernos ver aquel aspecto de la realidad que aborda de una manera completamente renovada.

- Del dualismo al pluralismo. La implicación del artista sobre la realidad abordada elimina cualquier forma de dualismo (sujeto/objeto). Esta ausencia de distancia epistémica no le resta validez a la investigación/creación, pues esta no aspira a formular generalizaciones imparciales, sino ofrecer una perspectiva nueva, singular, diferente del problema de la realidad desde donde ha emergido el proyecto y la obra. Es por ello que la investigación artística supera los dualismos en favor de una visión plural o “perspectivista”.
- De la teoría al dispositivo estético (p. 50). Al igual que un científico que crea teorías que responden a un determinado problema, el artista también responde, crea y expone. El resultado de dicha creación no es una teoría, sino una obra. El dispositivo estético que se produce durante el proceso de creación debe entenderse como una respuesta a dicho problema; sin embargo, esta no debe entenderse como un saber positivo o una conclusión demostrativa. Lo que propone es un dispositivo estético que funcione como una salida consistente, formal, material y/o conceptualmente a la pregunta que dio origen a la investigación; por salida nos referimos a su capacidad para “dar a pensar”: la respuesta que encarna la obra de arte es, en realidad, una complejización del problema que le dio origen.
- Del progreso al matiz (p. 50). La ciencia ha estado marcada por mucho tiempo por el ideal de progreso. Este ideal ha sido discutido durante todo el siglo XX, lo que originó posiciones postpositivistas y constructivistas, entre otras. Si bien se puede hablar de verdad, falsedad, conocimientos positivos e incluso progreso al interior de un paradigma, en el caso de la investigación artística no tiene sentido recurrir a estos conceptos, al menos no desde esta perspectiva, pues esta no apunta a saberes positivos acerca del mundo. En este sentido, una obra no aporta un nuevo saber sobre el mundo, sino una nueva forma de ser en el mundo. De este modo, es posible hablar de cierto “progreso”, pues este estaría ligado a los dispositivos estéticos que hacen más compleja nuestra realidad y, por el contrario, las formas artísticas

conservadoras, excesivamente académicas, impidieron un “progreso” al aferrarse a formas de aproximación a la realidad “ya vistas”. De esta manera, impidieron la emergencia de la “pensatividad”.

- De la verdad a la “pensatividad” (p. 51). La verdad ha sido un concepto complejo a través de la historia del pensamiento occidental. Más allá de sus diferentes definiciones, siempre está asociado a la permanencia y a la generalidad, evitando el relativismo. Es, por lo tanto, un valor objetivo (en su versión contemporánea, intersubjetivo). Los dispositivos estéticos no afirman o niegan nada sobre el mundo, por lo que no tiene sentido evaluarlos bajo el criterio de verdadero o falso. Estos dispositivos no nos dicen nada sobre la realidad; solo buscan mostrarnos (revisar la dualidad decir y mostrar en el *Tractatus* de Wittgenstein) una forma diferente de la realidad. Estos deben ser evaluados en cuanto tengan la capacidad de lograr aquel impacto en el espectador, es decir, en función de su potencia de “pensatividad”.
- De “el” método a “los” métodos. Según una imagen dogmática del arte, esta estaría basada en la intuición y la sensibilidad, a la cual sería imposible imponer métodos de trabajo a la voluntad creativa, pues cada artista tendría sus propias estrategias productivas. En el campo del arte contemporáneo, la utilización de métodos es imprescindible. Estos le dan estructura, permiten predecir, repetir experiencias, recolectar, sistematizar y analizar información, controlar experimentos, comunicar, etc. Gracias a ellos, el trabajo creativo se transforma de subjetivo a intersubjetivo, legitimando y profesionalizando las investigaciones artísticas. En este tipo de investigación no se busca establecer un método (o un conjunto cerrado de métodos) como regla para producir conocimiento. Los diferentes autores abogan por un pluralismo metodológico adecuado a la naturaleza abierta, plástica e indeterminada de la ontología del proceso creativo.

2.11 ¿Qué es exactamente la idea de investigación artística? por Adrian Piper

Esta es la pregunta que se realiza Adrian Piper (Post Digital Cultures, 2015) para iniciar su presentación en el simposio presentado en la *Federal Office of Culture* (FOC). Al respecto, realiza

una distinción entre investigación e investigación en el campo de las artes. En el contexto de la academia tradicional, investigar puede referirse, dependiendo del campo de aplicación, al trabajo de campo del antropólogo, los experimentos de laboratorio para el químico, al estudio de manuscritos originales para el historiador o la lectura del trabajo de otros filósofos para el filósofo. A saber, estos tendrían en común ser un método para adquirir conocimiento o, como lo define el *Oxford English Dictionary* (OED), “una investigación dirigida al descubrimiento de algún hecho mediante el estudio cuidadoso de un tema o un curso de crítica o investigación científica” (2:52). Por otro lado, Piper advierte que, cuando se habla de investigación artística, el término resulta esquivo y, en su experiencia, el concepto termina significando lo que cada autor quiera.

Piper señala que el significado del concepto de investigación artística no define límites, sino que señala hacia un territorio en disputa. Por ejemplo, utiliza las definiciones dadas por Carolyn Christov-Bakargiev, directora artística de *Documenta 13*, exposición alemana de arte contemporáneo ocurrida en Kassel en 2012, en donde se define que la versión de *Documenta 13* está dedicada “a la investigación artística y a las formas de la imaginación que exploran el compromiso, la materia, las cosas, la encarnación y la vida activa en conexión con, pero no subordinada a, la teoría y los cierres epistemológicos” (15:51). Así, Piper reconoce en esta definición amplia una voluntad de evidenciar que el arte y los aspectos relacionados a este serían el campo especializado más reflexivo y receptivo a los aportes de otros campos disciplinares y, por lo tanto, potencialmente el mejor sitio para el diálogo interdisciplinario. Al respecto, Piper plantea ciertas dudas, pues alinear a la investigación artística con las formas de la imaginación hace creer que la imaginación es asunto de estas prácticas específicas, pero el origen de todos los campos académicos también depende de las formas de la imaginación, ya sea visual, simbólica, lingüística, esquemáticas, entre otras. Por otra parte, anclar la exploración como una condición propia de la investigación artística, en palabras de Piper, nos alejaría más de la investigación en términos tradicionales, pues la pura exploración no conlleva necesariamente un método o sistema, incluso no define un territorio en el que se llevaría a cabo la exploración misma. En este sentido, definir la investigación artística como pura exploración nos aleja aún más de la investigación tradicional. Dicho de otro modo, la exploración sería solamente la familiarización con una cosa con el objetivo de descubrir sus facetas. En definitiva, la tesis que define a la investigación artística como una actividad puramente exploratoria

resulta normativa, pues pretende definir prescriptivamente la investigación artística como lo que los artistas deberían hacer cuando hacen su práctica artística; o sea, aprender y producir descubrimientos al mismo tiempo que producen obra. El problema de esta definición normativa es que deja afuera a los artistas que no cumplen con la prescripción normativa dada, o asumir que no todos los artistas se involucran en la investigación artística cuando realizan su trabajo, y quienes no lo hacen, por definición, tendrían un tipo diferente de práctica artística; cuestión que podría implicar una categoría de mejor o peor entre estas prácticas, y si las prácticas fuera de la investigación artística mejorarán o empeorarán si entraran a los valores de la investigación artística definida de esta manera (22:45).

Al respecto, Piper reconoce que el proceso creativo de un artista incluye la exploración, en un sentido amplio, como exploración de materiales, de ideas, de medios, de la literatura, la historia, la ciencia y el trabajo de otros artistas, además de cualquier otra cosa que le interese al artista para realizar su trabajo. Es por esto mismo que el proceso creativo de un artista no puede caracterizarse solamente en términos de exploración, invisibilizando otras formas de investigación más especializadas. La tesis normativa y descriptiva de la pura exploración es demasiado reductiva para una realidad mucho más amplia y compleja.

Una segunda tesis puede desprenderse de la propuesta y afirma que la investigación artística y su exploración está en conexión política y en alianza, pero no subordinada, con los campos de la investigación académica tradicional. Además, al considerarlas de esta manera, todas las metodologías de la academia tradicional tienen un valor para ofrecerse mutuamente a pesar de las diferencias de miradas y enfoques entre ellas. Esta tesis iguala en valor la exploración sin restricciones que caracteriza a la investigación artística junto con otras formas de investigación altamente enfocadas y sistematizadas. Por último, esta idea trasciende el mito del estatus del conocimiento al considerar a la investigación artística como una de las muchas formas del conocimiento y de las diversas prácticas que producen este conocimiento humano (37:07). Sin embargo, la tesis 2 se formula bajo premisas que pueden ser discutidas. La primera, que tanto la investigación tradicional como la exploración [artística] serían conocimiento en sí mismo y, en el mejor de los casos, “ambas serían procesos para la obtención de conocimientos” (Piper, 2015, 38:02), cuestión que no hay que perder de vista para esta discusión. En segundo lugar, la tesis 2 considera territorio propio de la

investigación artística la exploración, en términos vitales, materiales e intelectuales, y las formas de la imaginación. Es decir, que estas formas de adquirir conocimiento estarían en oposición a la teoría y las formas de la investigación académica tradicional; como si la exploración fuese dominio exclusivo de los artistas y los cierres epistemológicos fuese exclusivamente dominio de los investigadores académicos tradicionales; distinción, al menos, simplista y reduccionista.

2.12 Perspectivas de la Investigación Artística en Música

2.12.1 Cuatro Escenas para Investigación Artística en Música

Al intentar localizar la investigación artística en música, un parafraseo del capítulo 2.3 del texto *Investigación artística en música: problemas, métodos, experiencias y modelos*, escrito por Úrsula San Cristóbal Opazo y Rubén López-Cano (2014). La primera figura que viene al relacionar interpretación musical y universidad es el requisito que se le exige a un intérprete en un pregrado o un magíster para obtener su grado. Tradicionalmente, este puede tener dos caminos: un concierto y, a veces, un trabajo escrito, el que luego debe defender de manera oral. En muchos centros educativos, lo importante es que el intérprete “toque bien” y no necesariamente “hable” sobre la música, pues se parte de la premisa de que la propia actividad artística es en sí misma generadora de conocimientos, por lo que esta debe “homologarse” automáticamente como un modo de investigación. Es aquí donde faltan herramientas acerca de cómo esto puede realizarse y si acaso es posible hacerse en primer lugar. El trabajo de San Cristóbal y López-Cano lleva el problema de la investigación artística, generalmente pensado desde las visualidades, al terreno de lo musical. De esta manera, el principal aporte de este trabajo es el incluir a la discusión áreas de la práctica musical que, en general, han quedado excluidas y no se han considerado plausibles de considerarse investigación o, en caso contrario, se han tenido como formas de investigación sin dar muchos argumentos ni evidencias que logren convencer a alguien más allá del propio claustro académico del programa.

A saber, podemos considerar que la práctica musical en las academias, conservatorios y universidades ha sido realizada desde tres enfoques: musicología, interpretación musical y composición musical. El primero es el de la musicología, para cuya definición rescato la realizada por el etnomusicólogo Julio Mendivil (2016), donde la define como:

“La musicología tiene fundamentalmente tres ramas, uno es el estudio del carácter físico de la música, que es la acústica. Hay un ámbito histórico que es la musicología histórica y un tercer ámbito es el estudio de la música como cultura, que es la etnomusicología” (Centro Documental Yaku Taki, 2014, 1:44)

En otras palabras, la musicología siempre ha tenido un carácter de distancia teórica frente al fenómeno musical y, en ello, ha contado históricamente con metodologías largamente avaladas por instituciones que financian investigaciones, así como en las universidades. Sin embargo, para la interpretación musical y la composición musical siempre se ha estado en un lugar menos sólido a la hora de enfrentar metodologías o enfoques que no desvirtúen la naturaleza propia de estas prácticas. Es en este sentido donde el trabajo de López-Cano y San Cristóbal (2014) se centra, principalmente, en las formas de investigación que podrían ser útiles para la investigación musical realizada por los intérpretes musicales. Los autores mismos declaran: “no pretendemos resolver de una vez por todas los múltiples dilemas de la investigación artística en música y solo queremos proponer algunas estrategias prácticas para su desarrollo” (p. 20). Asimismo, este trabajo pretende ofrecer un listado de proyectos e iniciativas de investigación artística en música, una especie de categorización por tendencias reconocibles por los autores. De los cuales destacan el concierto-debate, problematización de la relación entre la interpretación musical y el espacio del concierto, reconstrucción virtual de espacios acústicos, dramatizaciones musicales y abordajes de lo escénico y performativo en la interpretación musical, integrados con medios audiovisuales en interacción con performance en vivo. Estos ejemplos dibujan una especie de mapa de iniciativas en el intento de proponer un cómo, llenar un vacío metodológico, y brindar una serie de métodos para tornar la práctica interpretativa de la música en una práctica activa de investigación artística musical.

Al respecto, López-Cano y San Cristóbal (2020), frente a la dificultad de proponer definiciones precisas, proponen acercamientos a la investigación artística en música desde la noción de escenas, entendidas como “el espacio físico y simbólico en el que interactúan personas, infraestructuras, reglas explícitas e implícitas, producción artística y académica y compromisos artísticos y laborales” (p. 88).

La primera escena, *Investigación artística profesional*, conformada por artistas comprometidos al desarrollo del campo profesional autónomo. Esto quiere decir, un esfuerzo por producir obras artísticas, por tener una infraestructura estable que asegure dicha producción y la difusión de este trabajo, proyectado en asociaciones y redes de trabajo; sin embargo, también existe una preocupación por la construcción de metodologías, recursos teóricos y estrategias de trabajo. Ahora, además de producir obra artística y recursos materiales para ella, quienes participan de esta “es-

cena” también están preocupados de generar producción académica escrita para revistas pensadas especialmente para esta “escena”, como *The Journal for Artistic Research (JAR)*, *IMPAR: Online Journal for Artistic Research*, bases de datos como *Research Catalogue (RC)* o congresos organizados por la *Society for Artistic Research* o la *European Platform for Artistic Research in Music (EPARM)* (p. 90). Una característica a destacar de esta escena es que reparte en partes iguales su valor entre creación artística y trabajo teórico, conviven entre estos ambos mundos sin que suponga conflicto.

Una segunda escena, *Artistas que investigan*, conformada por personas creadoras que trabajan desde la experimentación y la innovación musical. En general, su trabajo requiere que en cada proyecto realicen un trabajo de investigación de naturaleza práctica. Una diferencia con la escena “*Investigación artística profesional*” es que su objetivo principal es producir nuevas formas de composición, creación e interpretación musical. No suelen priorizar su tiempo en la elaboración de grandes construcciones teóricas o en la sistematización de metodologías, ni en la realización de cursos para formar nuevos artistas. Tampoco suelen participar sistemáticamente en espacios de discusión o intercambios, porque su objetivo fundamental es la creación; y cuando sus objetivos entran en conflicto con las exigencias universitarias, es cuando suelen participar de la escena que detallaremos a continuación. En la tercera escena, *Los artistas universitarios*, son aquellas personas que trabajan en universidades o instituciones de educación superior y que entran en conflictos con las exigencias de producción académica distinta a la creación artística. Artistas que ven que sus conciertos, producciones fonográficas, composiciones e interpretaciones musicales son poco valorados como trabajo académico. Así pues, se les exige producción académica similar a la de otras facultades y áreas de conocimiento, tales como: artículos publicados en revistas indexadas, conferencias, congresos y participación en eventos académicos. De este modo, las personas de este espacio consideran que estas exigencias los distraen de su objetivo fundamental, producir obra, y los aleja de su ámbito principal de competencia profesional: la creación artística. Finalmente, esta escena promueve la idea que defiende que cada obra de arte produce conocimiento en sí misma, por lo que la creación artística debe ser homologable a la investigación; suelen llevar esta discusión en asociaciones para dialogar en cada instancia universitaria y organismo de acreditación donde se logre el reconocimiento de su producción artística como producción académica.

Una cuarta escena, *La investigación artística formativa*, estaría constituida principalmente por los trabajos finales, grados, memorias, tesis y tesinas que son exigidas a todo estudiante de música de nivel universitario al finalizar sus estudios de primer, segundo y tercer ciclo académico. Tradicionalmente, las exigencias requeridas para estas formas de investigación, tanto en forma como de fondo, están basadas en perfiles profesionales como la musicología, la teoría de la música o la historia del arte. Así, para los autores, incluir la palabra “artística” en la investigación permite incluir, además de las formas tradicionales de investigar en música, metodologías y estrategias más cercanas al ámbito profesional o a los campos de acciones en los que fueron formados estos estudiantes de artes musicales. Una característica propia de esta escena es su carácter puntual y excepcional en la trayectoria académica o artística de la persona que desea completar su formación académica universitaria. Así, para algunos es solo un trámite más, para otros es una experiencia transformadora, y para unos pocos, eligen dedicarse profesionalmente a este campo. De todas maneras, resulta que el objetivo final de esta escena no es convertir al estudiantado en artistas-investigadores profesionales, por lo que el paso por esta experiencia resulta desigual en cada experiencia.

Las cuatro escenas antes descritas tampoco funcionan en completa autonomía, y las estrategias, preguntas o respuestas generadas en una escena pueden no funcionar completamente en el núcleo de otra escena, y viceversa. Asimismo, las personas que actúan principalmente en una escena pueden participar también parcialmente en otra, sin necesariamente vincularse permanentemente con una u otra. Personalmente, resulta clarificadora esta propuesta de escenas, pues ayuda a entender justamente los roces entre escenas y qué sistemas de validación están basados en qué estructura escénica, y cuáles están basados en otra distinta. Por ejemplo, actualmente trabajo en la escena de los artistas universitarios, y por más que intente validar las prácticas experimentales que realizo en la música y el sonido, mi condición de trabajador en la academia me lleva, al menos, a modular, transformar y enfatizar formas de mi práctica artística para que sean consideradas como válidas para baremos de evaluación académica; todo esto cuando no decido directamente realizar actividades lejos de mis intereses artísticos y produzco trabajo teórico en un área afín a mi especialidad artística, con el objetivo de contar con el apoyo de antemano al producto de investigación artística realizada, por ejemplo, publicación de artículos con cierta distancia teórica en aspectos de

la escucha sonora musical en videojuegos. Los autores lo explican con esta frase: “Un discurso, texto académico o propuesta artística puede ser pertinente en más de una escena, pero su valoración, significado y peso en cada una de ellas puede ser muy diferente” (López-Cano & San Cristóbal, 2020, p. 93).

En este sentido, al igual que López-Cano y San Cristóbal, gran parte de mi actividad académica funciona en la cuarta escena, “*Investigación artística formativa*”. Esto adquiere la forma de profesor guía de tesis, memorias o actividades formativas equivalentes (AFE), en la cual intento brindar apoyo a los estudiantes para finalizar sus actividades académicas formativas; cuestión que no es necesariamente fácil, pues, pese a que uno intenta mantenerse actualizado en la discusión y métodos de las demás escenas, no es necesariamente la especialidad en la que uno se formó y requiere un especial énfasis en estimular y guiar trabajos para la conclusión de estudios musicales, lo que no necesariamente significa brindar herramientas para un futuro profesional en alguna de las otras escenas.

A propósito de esta discusión, Rubén López-Cano (2024) intenta tener una aproximación más práctica y operativa, pues para él la mayoría de las contribuciones a la discusión han resultado excesivamente teóricas y especulativas, lo que resulta difícil de comprender y bastante difícil de llevar a cabo en lo concreto. En este sentido, López-Cano distingue, a propósito de la cuarta escena “*Investigación artística formativa en música*”, tres tipos de formas de conocimiento para esta escena: *Descubrimiento*, *Creación* y *Visibilización*. En primer lugar, por *Descubrimiento* suele aplicarse a la musicología histórica que encuentra nuevos documentos, partituras u otro tipo de documento o soporte físico que aporte nueva información sobre artistas, instrumentos, prácticas o acontecimientos musicales. Es posible que, dada su naturaleza práctica, la investigación artística formativa en música pueda generar nuevas formas en interpretación y composición musical de manera indirecta. En segundo lugar, la *Creación* es mucho más frecuente en la investigación artística en música. Esto puede tener la forma de nuevas obras, repertorios, interpretaciones, instalación y otras tecnologías asociadas a la creación artística. También puede ser nuevas formas o estrategias o métodos para la composición o interpretación musical. Ahora, ya que no todo proceso creativo es inmediatamente una investigación artística como tal, o al menos como López-Cano propone en su texto, se requiere algo más; la investigación artística formativa en música no solo compren-

dería la creación, sino que también incluye la reflexión, discusión y comunicación explícita de los aspectos que se han creado (p. 69). Y, en tercer lugar, la *Visibilización*; López-Cano destaca la importancia de esta característica de la investigación artística, especialmente en la música, pues en la misma investigación artística se producen muchos saberes que quedan encerrados dentro de los límites de la práctica artística misma; o sea, que una de las principales aspiraciones de la investigación artística en música es visibilizar este conocimiento tácito. Bien, estas pueden ser visibilizadas mediante métodos de imitaciones, de improvisación, exposiciones tradicionales orales y otras formas. La verdad, dice el autor, no suelen publicarse en libros o artículos; no es un conocimiento que circule ampliamente y que se debata abiertamente en foros o reuniones. “No existen libros ni artículos donde se ofrezcan informaciones profundas sobre estos temas” (p. 71), pues en algunos de los recientes trabajos finales de grados puede verse cómo la investigación artística formativa en música comienza poco a poco a visibilizar, distribuir y compartir este tipo de conocimiento, lo cual permitirá analizarlo críticamente y sistematizarlo para su circulación general en la academia.

2.12.2 La interpretación musical en la Investigación artística en Música

Nicholas Cook (2015) cuestiona de dónde emerge la necesidad de poner la palabra “práctica” en el concepto “práctica como investigación” (*Practice as Research*) y responde al suponer que es en oposición a la teoría. Sin embargo, la distinción entre ambos conceptos no resulta del todo clara, pues la mayoría de las divisiones simplificadas entre práctica y teoría suelen omitir todos los aspectos teóricos de la práctica artística, como los aspectos prácticos de la escritura teórica. Asimismo, en contextos académicos, como los reglamentos de doctorado, enfatiza Cook, esta distinción se hace en concreto entre la práctica y el texto, cuestión que no resuelve el problema, pues también existe una práctica de escritura académica (en este caso, digamos, convenciones, buenas prácticas de escritura que a veces se han hecho invisibles). Sin embargo, el primer PhD (*Doctor of Philosophy*) en composición musical otorgado en Estados Unidos fue entregado por la *Eastman School of Music* en 1937 (p. 12) y en Reino Unido también existieron grados doctorales otorgados por composición musical por la misma época. Es decir, ya existe una tradición que considera la composición musical como una forma de escritura que puede contener las cualidades necesarias para una investigación doctoral, al igual que otras formas de escritura; Cook destaca que el hecho

de que componer en una partitura sea una forma de escritura, aunque los símbolos no sean textuales, probablemente jugó un papel importante en su aceptación en términos doctorales.

Ahora, en 1955 se ofreció por primera vez el DMA (*Doctor of Musical Arts*) en Estados Unidos por la *Boston University* (p. 12). Aunque también existía para la composición musical, el principal foco de esta versión del grado de doctor era la interpretación musical, pues resultaba necesario para que los intérpretes musicales pudieran ser contratados por las universidades que requieren profesionales de estas características para sus cátedras. Para 1970 esto ya era una línea de producción, según Cook, pues los requisitos para obtener el grado superior no resolvían el problema en el fondo, sino que muchas veces la obtención del DMA pasaba por un tipo de práctica e investigación por separado: una especie de concierto artístico y, aparte, un documento escrito. Aun así, la práctica interpretativa en música se normalizó sin que esta supuesta dicotomía fuese, aunque sea parcialmente, resuelta hasta nuestros días.

Al respecto, el llamado “giro performativo” posibilitó hacer aparecer dentro de las humanidades, las ciencias sociales y las artes una dimensión siempre postergada entre la interpretación y la investigación a partir de 1970. Cook (p. 13) ejemplifica esta cuestión al nombrar la separación que se llevó a cabo en los estudios teatrales al separarlos de los estudios literarios; dicho de otra manera, los textos del teatro dejaron de considerarse solamente como textos literarios para pasar a valorarse como textos cuyo significado se genera en tiempo real, los textos teatrales mirados como huellas de producción teatral o como guiones para ser puestos en escena. De esta manera, uno podría hacer el paralelismo entre el ejemplo de la escisión entre estudios literarios y estudios teatrales, antes mencionado, y los estudios musicológicos, centrados en la partitura, para los estudios de interpretación musical; en la performance musical. Sin embargo, la musicología tradicional fue una de las pocas disciplinas académicas donde el giro performativo no entró con la fuerza que se vio en las otras disciplinas académicas, quizás, con la excepción de los estudios de la ópera. Es por ello que Cook considera que la musicología tradicional aún se basa en el paradigma textualista y argumenta que la razón de ello se basa en que la idea de que la música es, en esencia, una forma de escritura, un texto reproducido en la interpretación; cuestión que ayudó a validar su lugar en la universidad moderna, pero que ha retrasado la valorización de otras formas de entender la música por fuera de la escritura, pues aún prevalece la noción de que el estudio de la música pasa por la

musicología heredera de la filología europea del siglo XIX que buscaba orígenes nacionales para las músicas y que considera a la interpretación musical como meramente una reproducción de un texto y que, por lo tanto, no podría ser un modo primario de significación (p. 14).

Con relación a esta problemática, Alejandro Madrid (2009) menciona que uno de los factores que influyeron en la dificultad de que el giro performativo entrara en la musicología se debe a que, durante largo tiempo, el concepto de performance musical solo estuviese casi exclusivamente ligado al acto de la ejecución musical y que cualquier otro uso fuera de este resultase problemático inicialmente; por ejemplo, la “composición performativa”, concepto que Madrid intentó acuñar, que se refiere a :

”El acto de composición puede ofrecer al compositor liminal la posibilidad (intencional o no) de resolver los discursos contradictorios a los que se enfrenta como individuo que vive en fronteras culturales o zonas de contacto, a la vez que construye su identidad personal en relación con esos discursos como parte del proceso compositivo”
(Madrid, 2003)

Sin ir más lejos, en su introducción al dossier del año 2009, ha entendido a posteriori que el rechazo de la musicología ortodoxa de un concepto así pasa porque rompe la díada composición-interpretación (performance), lo que cuestiona el reparto de poder del texto de un autor por sobre los intérpretes. Finalmente, Madrid advierte que lo que se entiende en estudios musicales por “performatividad” es algo completamente distinto, o al menos reducido, de lo que se entiende por las y los académicos de estudios de performances y que, en el mejor de los casos, la improvisación podría tener algún valor, pues sería considerada como una forma de composición.

A propósito, Antonio Palmer Aparicio (2017) considera que la improvisación musical es el ejemplo por antonomasia de la práctica artística como investigación, pues en ello se entiende la práctica artística musical no solamente como objeto, sino como proceso y acto de investigación. Es más, considerar la práctica musical de esta manera superaría el gesto de usar términos “*basado*” o “*guiado*”, incluso “*como*” investigación; para pasar a “la práctica artística es investigación”; ya no sería solo transferencia, sino también intercambio de conocimiento (pp. 38-39). Así, para Palmer Aparicio, esto resolvería la dualidad que tiene la música en la academia, entre investigadores e intérpretes, entre musicólogos y músicos, entre universidades y conservatorios. A propósito, la

aparición del cuerpo y el instrumento musical en las investigaciones académicas ha hecho aparecer la idea de que la interpretación opere como producción de conocimiento, pues “el objeto de conocimiento incluye al sujeto, la voluntad de la mente humana forma parte de lo que deseamos comprender” (p. 39).

Finalmente, estos nuevos enfoques ayudan a entender la investigación artística en música como un fenómeno que se despliega en el tiempo, pasando de un paradigma de la representación y la música como texto, donde se invisibiliza al cuerpo del intérprete; una especie de música sin músicos, hacia un paradigma del proceso, de un arte que privilegió los ojos en la partitura hacia los oídos en un arte performativo (pp. 42-43). En suma, la acción artística musical resultaría una interacción reflexiva, un diálogo con uno mismo, diría Palmer Aparicio, una retroalimentación en bucle, un bucle auditivo reflexivo, un autoanálisis; no solamente hablar “*de mí*”, sino un hablar “*desde mí*”. Para Palmer Aparicio, no sería una nueva conceptualización de la práctica artística musical, sino recuperar lo que siempre fue: un “acto temporal más que como artefacto notacional, como una forma de práctica cultural y social” (p. 44).

Robert Burke y Andrys Onsmán (2017) son partidarios de una legitimación de la interpretación musical como forma de investigación artística en música. Para esto, proponen que la interpretación musical, en particular, y la investigación artística musical, en general, no tienden a producir un conocimiento acumulativo ni parametrizado y que, en realidad, la imposición de metodologías científicas solo respondería a fuertes presiones institucionales por producir una forma de conocimiento que pueda ser sancionada positivamente y que ayude a las finanzas de las instituciones de educación superior. Teniendo esto en cuenta, los autores hacen un llamado a volver a la investigación a un estado fundamental, pues la teorización de la investigación artística basada en la interpretación musical nos puede llevar al entendimiento de que la creación musical experimental no va a resolver preguntas de investigación definidas y aisladas, sino que, en cambio, crea posibilidades que pueden convertirse en puntos de partida para investigación futura.

Por otro lado, Diego Castro (2020) propone que, pese a que la interpretación musical en sí misma no sería investigación, tornar la interpretación como una forma de investigación requeriría pasar de considerarla desde un modo secundario de significación dependiente del texto a uno

primario autónomo del texto. Como ejemplo de esto, Castro destaca el trabajo de las personas asociadas al *Center for the History and Analysis of Recorder Music (CHARM)*; sin embargo, advierte que este nuevo enfoque sobre el registro fonográfico fue un avance, pero también se le puede criticar por cambiar un texto escrito (la partitura) por uno acústico (la grabación). Sin duda, el esfuerzo sería hacia consolidar el valor que la musicología tiene de la interpretación musical como una actividad práctica y creativa. En este sentido, Castro afirma que, pese a no existir una metodología extensamente validada para la interpretación como investigación, es posible vislumbrar que en este enfoque debería existir el proceso de explorar, interrogar, criticar, documentar y tomar decisiones interpretativas, y ser capaz de comunicarlas efectivamente para proponer la práctica interpretativa de música escrita como investigación.

Finalmente, Castro (2020) destaca de Cook (2015) dos discursos recientes frente a la relación entre interpretación musical y análisis musical. El primero, La interpretación históricamente informada (*Historically Informed Performance – HIP*), modelo cuyo objetivo era recuperar estilos de interpretación. Este modelo inició su aplicación con música “antigua”, principalmente música europea medieval y renacentista, para luego extenderse hacia el canon barroco-clásico-romántico. Así, desde sus inicios, la HIP se caracterizó por una retórica de autoridad que no recae sobre los intérpretes, sino inicialmente sobre los compositores y sus obras y, más adelante, en historiadores que representaban la autoridad de compositores antiguos. Por lo que podría considerarse la HIP, según Cook (2015, p. 15), en una disciplinación de la práctica interpretativa por parte de la musicología basada en textos; sin embargo, Richard Taruskin reconoce que la “autenticidad” de la HIP no se basa en su objetividad y precisión histórica, sino en la creación de nuevos enfoques para repertorio musical antiguo. Un segundo enfoque, La interpretación analíticamente informada (*Analytically Informed Performance – AIP*), enfoque que puede definirse como la aplicación del conocimiento académico a la práctica musical, en un intento por parte de las universidades norteamericanas de posguerra para integrar a la interpretación con la musicología, la teoría y la composición musical. Este enfoque busca explicar el “cómo una relación estructural expuesta en el análisis puede ponerse de manifiesto en las inflexiones de una interpretación edificante” (Berry, 1989, p. 2, en Cook, 2015, p. 16).

Ahora bien, Castro (2020) critica estos enfoques HIP y AIP por ser unidireccionales, de la página al escenario. Dicho de otro modo, básicamente resulta que un teórico que “sabe” cómo funciona la música mediante un análisis de la partitura le dice al intérprete cómo debería sonar esta partitura, contradiciendo los valores del giro performativo y subalternizando al intérprete hasta en su campo natural: el sonido de la música. En definitiva, Castro propone defender un modelo donde la práctica de la interpretación musical de música escrita pueda considerarse como investigación, mientras sea capaz de comunicar los procesos, la exploración crítica y creativa de modos alternativos para la interpretación, considerando cuestiones como la estructura, el estilo, el género, así como otras interpretaciones; pudiendo explicitar los procesos de toma de decisiones artísticas en un equilibrio entre el dominio de lo puramente racional (analítico) y lo puramente corporeizado o mediado por un cuerpo (táctico), abriendo una dimensión creativa a la agencia del intérprete musical como investigador.

2.13 Visiones de la Investigación Artística en Chile

En Chile, actualmente se están discutiendo activamente las definiciones de la investigación artística; en términos conceptuales, los alcances y límites; y, operativamente, qué tipo de producción académica se espera de ella y los procesos de validación y acreditación institucional. En términos generales, los esfuerzos han pasado por aplicaciones o adaptaciones de definiciones del extranjero; sin embargo, es posible trazar similitudes y diferencias entre ellas. Varias instituciones de educación superior están en este proceso con distintos niveles de avance y con diversos énfasis; por ejemplo, incluir la producción artística en la carrera académica de los artistas que trabajan en la universidad, hasta el diseño y creación de programas doctorales relacionados con la investigación artística en Chile. Los siguientes casos no pretenden dar cuenta de un catastro de la oferta académica respecto a la investigación artística, sino de destacar hitos relevantes y problematizar algunos esfuerzos académicos y cómo estos dan cuenta de adaptaciones y aplicaciones descritas en los puntos anteriores.

2.13.1 Universidad de Chile Estudio Técnico n° 15 Valoración Académica de la Creación Artística

Uno de los primeros esfuerzos por definir las prácticas artísticas en la universidad, y que marca una primera etapa en esta discusión, es el trabajo de Díaz y Holzapfel (2013), el cual tiene por nombre Estudio Técnico, estrategia discursiva para obtener un tono de objetividad frente a esta discusión, pues, en términos de sus autores, el objetivo de este trabajo es “establecer criterios e indicadores consensuados para la medición y evaluación académica de la creación artística” (p. 5) con el fin de generar “un Formulario Único” para el acopio y evaluación de “cualquier manifestación y/o acción académica”. Ahora, es importante destacar que este trabajo plantea el problema desde el concepto de creación artística y no desde investigación artística, pero resulta un antecedente para entender el estado de la cuestión en el contexto chileno.

Este informe inicia con el antecedente del estudio iHACS (Investigación en las Humanidades, Ciencias del Arte, Ciencias de la Comunicación y Ciencias Sociales) del Consejo de Evaluación de la Universidad de Chile del 2009, el cual evidencia que en la universidad existen disciplinas académicas que “no se rigen por los mismos cánones que las ciencias básicas y exactas” (p. 9) e incluso destaca que, en realidad, esto puede aplicarse a todas las áreas del conocimiento, pese al relativo éxito de la homogeneización y universalización de los sistemas de validación de las ciencias. También, el texto inicia aclarando que su intención es generar criterios e indicadores para valorar la creación artística en términos académicos y no de valoración artística en el sentido estético. Así, denomina como “situación problemática” el estado de la práctica artística contemporánea al interior de la universidad, considerando cierta la hipótesis de una inicial configuración del campo académico de orden filosófica, en primera instancia; científica, a continuación; y, actualmente, de orden tecnológica-profesionalizante (p. 21). Para luego argumentar que puede ejemplificarse este “malestar de las artes al interior de la universidad” en el enunciado de que “no hay progreso en las artes” (p. 21). A continuación, explica el problema de la condición del artista universitario, donde “el acto más visible de poder” de la institución académica universitaria, los grados académicos, poco o nada garantizan lo que es relevante para la práctica de la producción artística.

Una de las aproximaciones más relevantes de este trabajo es cuando define creación artística, la cual caracteriza como un proceso creativo que genera productos y manifestaciones; que surge de la problematización y reflexión del campo disciplinar y/o de los contextos históricos, políticos y culturales; que puede materializarse en objetos, composiciones, interpretaciones o intervenciones en el campo simbólico de la representación (p. 38). Incluyó la cita textual ⁹ a pie de página, ya que este resumen parafraseado tiene como intención destacar que esta definición poco menciona el lugar específico de las artes en la universidad, estrategia discursiva y estado de la discusión en esos años, en 2013. Es decir, la obra de arte tiene una “condición inconmensurable y excepcional” (p. 48) que no permite aplicar criterios usados en la investigación, cualquiera fuese esta, pues en esta propuesta creación artística e investigación son cuestiones distintas. Al final, este documento boceta líneas para un futuro programa de Doctorado en Artes, haciendo énfasis en la calidad de obras, la trayectoria, o sea, la posibilidad de obtenerlo honoris causa y por equivalencia, sin dar muchas explicaciones de las razones de estos criterios, más allá de lo administrativo, donde a ciertas jerarquías académicas es necesario contar con estudios de doctorado en la Universidad de Chile. Finalmente, hay que destacar que este documento, de gran impacto dentro de la Universidad de Chile, llevó a la fundación de la primera Dirección de Creación Artística del país en una universidad (DiCrea), dependiente de la Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo de la Universidad de Chile. Unidad que ha actualizado los criterios y la discusión acerca del papel de las artes en la universidad y, actualmente, se posiciona como una plataforma para la valoración de las artes como generadores de conocimiento (Dicrea, s. f.).

⁹Se entiende por creación artística la convergencia de un proceso creativo, individual o también colectivo, que involucra diversas etapas –proyectual, productivo, de obra, de circulación –en las cuales se elaboran distintos productos y manifestaciones, que construyen, constituyen o formalizan un producto. La creación surge de la problematización y reflexión del campo disciplinar y/o interdisciplinario, en torno a contextos históricos, políticos, culturales, económicos, sociales, tecnológicos, procedimentales y operacionales, materializada en la obra artística bajo la forma de objetos, composiciones, interpretaciones e intervenciones en el campo simbólico de la representación. El proceso de creación supone una relación dialéctica entre creador, manifestación y receptor, dentro de un contexto social determinado. (Díaz & Holzapfel, 2013, p.38)

2.13.2 Pontificia Universidad Católica de Chile - Revista *Artexégesis* : prácticas artísticas e investigación

En el año 2024, desde la Pontificia Universidad Católica (PUC), se crea la revista *Artexégesis*: prácticas artísticas e investigación, iniciativa que surge del Congreso Latinoamericano de Práctica Artística como Investigación. En su definición sobre la revista, esta entiende el espectro de investigaciones que se puedan enmarcar dentro de la investigación artística, práctica artística como investigación o investigación-creación (Revista *Artexégesis*, s. f.), sin entrar en muchas explicaciones de las diferencias o similitudes entre estos términos. Sin embargo, da un listado de características que considera necesarias para la aceptación del artículo por la revista, por lo cual se entiende que serían comunes o elementos similares a alguna de las tres conceptualizaciones de la relación arte e investigación dadas anteriormente. Estas características son: trabajos académicos que presenten preguntas de investigación claras y explícitas, junto con una metodología consistente. Estas preguntas deben ser respondidas a través de la práctica artística, aunque pueden ser complementadas por otros tipos de conocimiento. Ponen el proceso por sobre el resultado o producto artístico. Problematizan las prácticas, las normas, suposiciones o modos de entender las manifestaciones artísticas y pretenden, como objetivo último, producir nuevo conocimiento (encarnado/corporizado y/o práctico) más allá del resultado artístico. La revista es explícita al decir que no aceptará artículos que solo documenten o registren procesos artísticos, pero que no se enmarquen dentro de estas “definiciones operativas”; o sea, intenta resolver el problema del arte en la universidad desde una perspectiva operatoria, palabra que la misma revista usa textualmente, para distinguir qué producciones entran dentro del campo epistémico de la revista (Revista *Artexégesis*, s. f.).

A propósito de esta definición de principios de la revista *Artexégesis*, esta se define como enfocada en abordar la complejidad de las relaciones entre práctica artística e investigación, por lo que acepta adjuntar todo tipo de archivos que apoyen o acompañen la exégesis. Es aquí donde la revista evita definir una preferencia por el texto escrito por sobre otras formas de producción textual, o al menos una predilección por el lenguaje escrito. En otras palabras, que la revista misma se llame *Artexégesis* pone en un papel principal el ejercicio de la escritura, pues una exégesis escrita suele acompañar un trabajo en artes, tradicionalmente artes visuales, pero esta está vinculada

profundamente al ejercicio exegético (Wammack, 2020), inicialmente relacionado con los filósofos griegos, pero que a menudo se asocia con la interpretación y el significado de los textos religiosos. Así, tradicionalmente una exégesis se escribe después de la realización de la obra, por lo que no tiene un impacto sobre la obra misma (Kroll, 2004). Ahora bien, esta revista nace al alero del Doctorado en Artes (PUC) y, en su editorial del primer número (Castro & Pelegrí, 2024, p. 3), destaca el rol de la PUC en la instalación de la práctica artística como investigación o investigación artística (no hacen distinción) como una de sus principales líneas de desarrollo. Además, declara que no se trata simplemente de reconocer la práctica artística como generadora de conocimiento, sino de valorar al artista que “ha tenido que expandirse a la investigación para acercarse a algún tipo de conocimiento al que de otra manera no podría acceder”, por ejemplo, “enunciaciones, conceptualizaciones, referencias, evidencias y metodologías explícitas”. Finalmente, la revista se reconoce como un lugar donde artistas-investigadores pueden participar de la productividad académica sin tener que sacrificar las especificidades de su labor creativa.

2.13.3 Universidad de Valparaíso - Centro de Investigación Artística

La Universidad de Valparaíso funda el Centro de Investigación Artística (CIA-UV) en el año 2017. Creado bajo la Facultad de Arquitectura, pues hasta la fecha no cuenta con una Facultad de Artes, se define como un centro dedicado a la investigación, la producción y la innovación en artes. Además, dice que el centro se enfoca en el estudio del conocimiento artístico tanto en su eje teórico como en su eje creativo; no menciona la práctica y la asocia a, supongo; lo creativo, cuestión muy común en las academias: el asociar lo creativo solo a la práctica artística, como si la investigación teórica no tuviese creatividad en sí misma. En su definición de investigación (CIA-UV, s. f.), el CIA-UV dice producir conocimientos sobre las artes y sus diversos modos de investigación, y las define en tres líneas o ejes de investigación:

1. Formaciones, discursos y políticas de la investigación artística, dedicada a la investigación artística en tanto discurso y formación sociocultural en el contexto contemporáneo.
2. Investigación en artes, desarrolla la investigación sobre hechos artísticos, se concentra en la relación entre arte, sociedad y cultura, incluyendo procesos inter y transdisciplinarios.

3. Laboratorio de investigación artística, destinado a la experimentación y producción de procesos creativos y objetos de arte que operan como instancias de investigación.

Es interesante el caso del CIA-UV. En primer lugar, es explícito y abarcativo en nombrar al “hecho artístico”, lo cual no intenta resolver a priori la cuestión de la práctica y la creación, pudiendo existir formas fronterizas para este “hecho”. En segundo lugar, al proponer un laboratorio de investigación artística hace énfasis en el proceso como instancia de investigación, cuestión que no es tan común de ver en las propuestas que suelen establecerse desde una distancia teórica que no afecta la práctica artística, o que son realizadas en momentos diferentes, no pudiendo brindarse formas de pensar entre ellas. Finalmente, destaco que, en la revista *Panambí* del CIA-UV, en su sección web “sobre la revista” (*Panambí*, s. f.), esta destaca como su objetivo primordial la visibilización y el abordaje de las aproximaciones a los métodos de pesquisa desarrollados en el contexto de procesos creativos, interés que nuevamente aparece como estado de la cuestión y que vertebra esta tesis.

2.13.4 Hitos recientes acerca de la investigación artística en Chile

En el desarrollo de esta investigación han aparecido nuevas instancias nacionales donde se han puesto en práctica algunas de las formas de investigación artística. En primer lugar, el 1er Congreso Internacional en Investigación de las Artes (CINIA), realizado en enero de 2025 y organizado por el departamento de artes plásticas de la Universidad de Concepción. El congreso se articuló basado en tres ejes orientativos (CINIA, 2025): (1) Institucionalidad de las artes: mediación crítica, curadurías críticas, museos, archivos, espacios y formación de audiencias, etc.; (2) Pensamiento contemporáneo de las artes: escalas conflictivas: antropoceno, capitaloceno, ecoestéticas, ecología y sustentabilidad, cosmovisiones, cosmologías, neoanimismo y epistemologías-otras, etc.; (3) Investigación/creación de las artes: inter/multi/pluri/transdisciplinariedad en las artes, corpografías: queer, feministas y disidentes, artes desde lo performativo, sonoro, visual y nuevos medios digitales, otras líneas de investigación-creación situada.

Una segunda instancia es el Magíster en Investigación para la Creación Artística (MICA) de la Universidad Mayor. El programa declara proporcionar herramientas y conocimientos esen-

ciales desde las ciencias sociales y las humanidades para contribuir al proceso de creación de obras de arte. Expresa tener un interés por la interdisciplinariedad; sin embargo, estas parecen ocurrir solo desde las ciencias sociales hacia las artes, pues en la web de posgrado del programa (Universidad Mayor, 2024) es explícito en su descripción la idea de que esta interdisciplina significa aportar conocimientos basados en las ciencias sociales y humanidades para que estas competencias posibiliten análisis de contextos económico, de gestión y socioculturales en los cuales se podría desarrollar una práctica artística. Otro elemento que da cuenta de esta relación unidireccional desde las ciencias sociales hacia las artes es el listado de métodos de investigación cualitativos que dice ofrecer, tales como la etnografía, entrevistas, análisis de discurso y la utilización de archivos. Para finalizar, el mismo director del programa, Guillermo Bravo, en el material audiovisual de difusión del programa, dice acerca del programa: “tomar nuevas herramientas para lograr mejores obras” y “al aplicar metodologías de investigación que vienen de la antropología, la metodología científica a la creación artística permite ordenar de cierta manera este conocimiento, para después expresarlo en la obra artística”. Este planteamiento es recurrente en la academia: la idea de que los problemas y los contenidos son brindados desde las ciencias sociales y las humanidades y que la expresión y la representación, o sea, la forma, es brindada por las prácticas artísticas, y a esto llamarlo interdisciplina. Desarrollo este problema más ampliamente más adelante en este texto.

Un último y tercer hito es la puesta en marcha del Doctorado en Artes y Humanidades por el Instituto de Estudios Avanzados (IDEA) de la Universidad de Santiago de Chile (USACH), que en su descripción del programa dice contar con tres líneas de investigación (Universidad de Santiago de Chile, 2025): (1) Memoria y representaciones: esta línea busca problematizar las distintas formas culturales en las que una sociedad evoca, rescata o cuestiona su pasado. Se considera una aproximación mixta, que integra los estudios filosóficos, históricos y literarios/artísticos. (2) Pensamiento de los cuerpos, géneros, afectividades y espacialidades: esta línea tiene como objetivo poner en relación el pensamiento con su contexto, con la realidad concreta en que se desarrolla. El propósito es explicar la problematización de los cuerpos y los géneros que se ha realizado a partir del siglo XX en adelante. (3) Prácticas artísticas contemporáneas: propone entender las prácticas artísticas contemporáneas desde dos perspectivas. Por una parte, se busca desarrollar una mirada comparada de una serie de manifestaciones artísticas provenientes de diversos contextos cultura-

les, con un foco en sus condiciones materiales, los procedimientos y tecnologías utilizados y sus modos de archivo, circulación y recepción. Por otra parte, se propone una forma de investigación académica y conocimiento situado, que se haga cargo del contexto cultural propio, tanto a nivel académico como popular, a través de la intersección con las reflexiones que surgen directamente de la práctica artística, la producción curatorial y editorial. En términos generales, parece un programa muy nuevo, cuyas descripciones parecen específicas en las humanidades, pero muy generales al describir el trabajo enfocado específico de la investigación artística que quiere desarrollar; cuestión que puede irse definiendo más en los trabajos de las y los tesisistas que en un enfoque disciplinar desde las artes, pues es una universidad que carece de Facultad de Artes. Esto queda más claro al leer sus dos modalidades de tesis que ofrece el programa. Así, el programa ofrece la Tesis de Investigación, que se desarrolla a partir de una hipótesis o pregunta de investigación, un marco teórico y el análisis de un objeto de estudio o problema perteneciente a las líneas de investigación del programa; a saber, una tesis de investigación tradicional. Por otro lado, existe la posibilidad de realizar una Tesis Mixta, en la que se desarrolla un proyecto de creación artística, curatorial, editorial o archivística, acompañado de un texto crítico en el que se reflexiona sobre el proceso, referentes, contexto y metodología utilizada. El formato de la tesis puede incorporar, además del texto, otras dimensiones vinculadas a la práctica artística a nivel visual, sonoro, audiovisual, hipermedial, curatorial, editorial, archivístico, etc., que se considerarán como parte integral de la misma propuesta.

2.14 Algunas consideraciones para la discusión metodológica

De las múltiples visiones que en este capítulo fueron recogidas, hay puntos relevantes que destacar y discutir en una propuesta de metodología. Para comenzar, uno puede entender que cada uno de los distintos nombres responde a relevar la importancia de algún elemento en específico de la relación entre el arte y la investigación. De esta primera consideración, rescato las líneas que se centran en la dimensión de la práctica artística, más que en la abstracción romántica de la creación artística, por sobre las visiones que solo abordan el arte como objeto de estudio. Por ejemplo, la investigación para las artes de Borgdorff o el *practice-led research*, pues ambos enfoques promueven una investigación sobre la práctica para obtener nuevas comprensiones sobre esta.

Una segunda consideración son algunos de los elementos destacados por la *practice as research* (PaR), especialmente cuando sugiere una distinción entre práctica como formalismo y patrones para dominar una habilidad y la práctica como una sabiduría práctica, un intento de incluir el cuerpo y la experiencia como lugar de investigación.

Finalmente, una tercera consideración es la presentada por Vilar, pues ofrece conceptos que permiten que emerjan formas de la investigación artística, sin que con ello se niegue la posibilidad de las formas de investigación artística más tradicionales. Dicho de otra forma, la investigación para la producción o la investigación donde el artista opera como investigador social siguen ahí descritas, con sus características y sus límites, pero además ofrece una clasificación para modos que no pretenden centrar sus esfuerzos en estas maneras anteriores. Como, por ejemplo, el investigar en artes como disturbios de conocimientos o la exploración del gran afuera. Estas resultan un espectro de énfasis que nos permite cuestionarnos el modo en que investigamos en artes y nos hace más explícitos los elementos que podrían no ser constitutivos de estas prácticas y que hemos estado creyendo, a modo de sesgo, que constituyen cualquier práctica artística como investigación; por ejemplo, el cruce con las ciencias sociales o las humanidades para de ellas obtener problemas sobre los cuales trabajar en artes.

Caso similar son las escenas descritas por San Cristóbal y López-Cano, pues permiten pensar la “escena” donde ocurren estas prácticas artísticas y las prácticas investigativas (por ejemplo, artistas universitarios), por lo que considero que no basta con mencionar la investigación y la práctica, así a secas, sino qué tipo de práctica, en (este caso, artística) y qué tipo de investigación (en qué contexto, en este caso, académica).

Capítulo 3

Toma de Posición Metodológica

”La tarea número uno de Chile es crecer, todo lo demás es música”
Presidente Ricardo Lagos (2017)

3.1 De los problemas del Arte

Quiero comenzar esta sección con una transcripción libre de las ideas que expuse en las *Sextas Jornadas de Investigación Artística del Foro de las Artes*, organizadas por el Centro de Investigación Artística de la Universidad de Valparaíso en el año 2024, en una ponencia titulada “*De la investigación y la autonomía del arte*”. Esta ponencia comienza con una sospecha originada desde mi conocimiento anecdótico como profesor en escuelas de artes en pregrado y posgrado. Ahora, cada vez que le pregunto a mis estudiantes: ¿cuál es el problema de su obra o proyecto artístico? la mayoría de mis estudiantes responden con problemas sociales, por ejemplo, la pobreza, la exclusión social, los problemas psicológicos de la sociedad moderna, etc. Así, me resultó sorprendente que todas las respuestas fueran de esta naturaleza. Entiendo que puede haber un enfoque social para la práctica artística; este en sí mismo no es un inconveniente, pero que todos los problemas abordados por mis estudiantes siempre fueran de

este índole me hizo preguntarme: ¿de dónde viene la idea de que el contenido de la práctica artística tenga que venir siempre de problemas sociales? o ¿por qué se piensa que el contenido viene de las ciencias sociales o las humanidades y la forma es entregada por las disciplinas artísticas?

A continuación, busqué una especie de origen institucional en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, mi lugar de trabajo, pues en 1948 la Facultad recibió el nombre de Facultad de Ciencias y Artes Musicales. En efecto, Domingo Santa Cruz (1948) relata el proceso y las transformaciones institucionales de la actual facultad de artes y cómo estas reflejan y vuelven explícita una definición de principios en ello. Así, para 1925 la Comisión de Reforma del Conservatorio discute “la descabellada” idea de darle rango de estudios superiores y llevar los estudios musicales a la universidad; ya para el año 1930 se funda la Facultad de Bellas Artes, reconociendo los grandes avances que las

artes plásticas y las artes musicales han tenido durante el siglo. Sin embargo, ya para 1948 la Facultad de Bellas Artes se divide en dos: Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Facultad de Ciencias y Artes Plásticas. En ambos casos, su nombre hace explícita su finalidad: por una parte, la investigación, y por ello el nombre científico; y, por otra parte, el cultivo y la práctica de las artes, lo que sin duda excluye a las artes de la actividad investigativa, cual sea la definición de esta. ¿Vendrá de aquí la desconfianza de que las preguntas y asuntos del arte sean insuficientes para categorizarlas de investigación o que requieren una especie de galvanizado científico para incluirlas en la investigación académica?

Al respecto, Chus Martínez (2010) nos advierte que la investigación artística no debe confundirse con el acercamiento que ha tenido el arte contemporáneo al lenguaje de las ciencias sociales y a sus métodos. Es por eso que quizás el impacto y la fama de los trabajos y las ideas de Joseph Kosuth (1975), al considerar al

artista como antropólogo, y Hal Foster (2001), al considerar al artista como etnógrafo, puede haber generado una percepción general de que el giro etnográfico de las artes de la segunda mitad del siglo XX era el modo “correcto” de hacer arte contemporáneo en la actualidad. Sin embargo, un nuevo canon o un nuevo campo para las artes no vienen, necesariamente, a negar los campos anteriores de las prácticas artísticas. Por ejemplo, Foster (2010) nos recuerda las oposiciones que Benjamin intentó superar al interpelar a los artistas frente a los cambios sociales; es decir, la dualidad de la cualidad estética frente a la relevancia política, del paradigma del artista como sujeto reflexivo y aislado frente al paradigma del artista como productor activista. De esta manera, se buscaba que el arte se involucre directamente en la sociedad. Entiendo que esto es una crítica al arte por el arte o al arte inmanente, y no estoy haciendo un llamado a volver a ese estado, sino a que no se olvide que este abordaje hacia la sociedad no solo se hace de una sola manera y que esa nueva condición del arte no sea la vara

para medir todas las formas en que se puede manifestar la práctica artística. Pues estoy de acuerdo en que el lugar de la transformación política pueda ser el mismo lugar de la transformación artística, pero el problema de considerar esto como la única posibilidad es que el “sitio” de transformación siempre está fuera, en otra parte, y nunca desde o dentro de lo que podemos entender como el arte. Así, me permito llamarle mito, parafraseando a Foster (2010), a esta obligatoriedad del arte del productor activista; al llamarlo mito no es para decir que nunca sea verdadero, sino cuestionar que sea siempre verdadero, pues nos impide ver la amplitud de las condiciones del arte y podría oscurecer otras articulaciones y otras posibilidades.

Sin ir más lejos, la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID, 2022) no considera las artes como una posibilidad de investigación autónoma, y en el caso del Núcleo Milenio Arte, Performatividad y Activismo (NMAPA), que funcionó por el periodo 2018-2021 y que se define a sí mismo como “la primera iniciativa de

investigación interdisciplinaria [...] que surge desde el ámbito de las artes y las humanidades”, ha quedado categorizada en los núcleos milenio de las ciencias sociales, pues la otra opción serían las ciencias naturales y exactas; aún más lejos. También, el actual Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras (CMUS) reconoce su área de especialidad en los estudios musicales, la antropología cultural, la sociología de la cultura y la educación musical. Este núcleo también está categorizado en los núcleos milenio de las ciencias sociales; quizás con más justa razón.

Finalmente, investigando para esta ponencia me encontré con el texto *La sociología del arte* de Nathalie Heinich (2010), donde en el capítulo titulado “*Darle autonomía a la disciplina*” (p. 104) hace un llamado similar a lo que estoy afirmando al respecto del arte frente a las ciencias sociales, pero en este caso Heinich considera una necesidad darle autonomía a la sociología del arte en relación con su objeto, a fin de superar el estadio de una “estética sociológica”.

Así, la cuestión es sacar a la sociología del arte del campo de las disciplinas artísticas para enfrentarlas a las problemáticas propias y a los métodos de la sociología. Pues considero una idea similar respecto al arte: sacar la respuesta unívoca del arte para con las ciencias sociales, para volver a considerar no solo los problemas que las ciencias sociales pueden plantear, sino también poder enfrentar las problemáticas que la propia práctica artística presenta. En términos de Heinich: “nos daríamos cuenta de que centrar la sociología del arte en una sociología de las obras de arte, en detrimento de una sociología de los modos de recepción, de las formas de reconocimiento y de la condición de los productores” (p. 104) daría una versión de la sociología muy estrecha; así mismo, considero que centrar la práctica artística solamente en los problemas que las ciencias sociales tratan no daría, y nos está dando, una práctica artística muy estrecha también.

(Fin de la ponencia. 26 de septiembre 2024, Auditorio Facultad de Humanidades UV)

.....

3.2 Poética versus Estética

Puedo decir que esta sección es una continuación de la anterior. He decidido separarla para una mejor lectura, en primer lugar, pero también porque surge a partir de los comentarios y sugerencias que fueron realizadas durante la ponencia “*De la investigación y la autonomía del arte*” en las *Sextas Jornadas de Investigación Artística del Foro de las Artes*, organizadas por el Centro de Investigación Artística de la Universidad de Valparaíso en el año 2024. Uno de los principales motivos de esta investigación es ofrecer una alternativa frente al problema del arte, la universidad y el conocimiento, en específico, al rol del artista en este entramado de relaciones de sentido y poder. Para comenzar a explicar lo que quiero plantear, en especial el foco en la práctica artística como centro de la metodología aquí por plantear, resulta relevante revisar las ideas de Groys (2018). Este advierte que cualquier discusión sobre arte recae casi automáticamente en el campo de la estética, situación que conlleva el hacerse cargo de una larga discusión desde Kant hasta nuestros días o, como dice Groys, se torna extremadamente difícil escapar de esta tradición para alguien que escribe de arte. Ampliaré esta aseveración con la expresión: “es muy difícil hacer arte sin que la estética totalice la discusión respecto, también, a la práctica artística”. A saber, al igual que en la sección anterior, no pretendo desconocer la importancia de esta tradición estética, sino ampliar las voces respecto al arte al incluir también las ideas de quien viene del mundo de la práctica artística. Por lo tanto, no es una cuestión axiológica de superación de un estadio a otro; es una ampliación, es una vía al pluralismo, a la ecología de saberes, pues los artistas han quedado en una especie de estado subalterno, donde otros hablan por ellos o, al menos, los artistas no han sabido encontrar la forma de aportar sus ideas autorales o sus conocimientos desde la práctica artística sin tener que disfrazarse de estetas, filósofos o disciplinas que se aproximan al arte desde la distancia teórica.

Así, si consideramos que “La actitud estética es la actitud del espectador” (Groys, 2018, p. 10) o, al menos, está vinculada al consumidor del arte o quien obtiene la experiencia estética, relegando al artista a la subordinación de ser un proveedor de estéticas para consumo o, en el mejor de los casos, para que otro pueda analizar, leer o interpretar. Sin embargo, ni siquiera es necesario el arte para la perspectiva estética; o sea, el arte no es necesariamente el centro privilegiado desde donde pueda obtenerse la experiencia estética, pues puede obtenerse de cualquier experiencia del

mundo por cotidiana o prosaica que sea esta (Mandoki, 2008). Por lo tanto, el enfoque estético no siempre está centrado en la discusión artística y, cuando lo hace, lo hace a posteriori de la práctica artística. Es por esto que surge como necesidad, para una metodología centrada en la práctica artística, un enfoque que ponga énfasis en los aspectos del yo autoral, desde la perspectiva del productor y no del consumidor; o sea, en términos de poética y no de estética. A saber, Groys (p. 15) recuerda que la tradición que piensa el arte como *aisthesis* o hermenéutica es más reciente y breve que la que piensa el arte como *poiesis* o *techné*, por lo que no resultaría nada diferente a una recuperación de un enfoque que pone en valor el pensamiento sensible personal y la construcción “*autopoiética*” (p. 16) del propio yo artístico y su lenguaje autoral. En definitiva, la pura práctica artística pretende realizar el arte, pero omitiendo el hablarlo o el comunicarlo desde sus realizadores; la estética pretende abordarlo y analizarlo sin crear el arte; el enfoque sobre la poética es hacer el arte y hablarlo en primera persona al mismo tiempo. Este es el tipo de información, experiencia o pensamiento que pretendo hacer emerger con una metodología centrada en la persona que realiza la práctica artística, no porque sea un lugar especial frente al juego de la cultura y el arte en la academia, sino porque históricamente ha sido un lugar relegado y silenciado, entre otras causas por no tener herramientas procedimentales para hacer emerger los tipos de conocimientos propios de la práctica artística y que la academia ha especulado, suplementado o definitivamente omitido, obteniendo una versión parcial e incompleta del complejo fenómeno que es el arte y su conocimiento en la academia.

3.3 Del Conocimiento y el Arte

A la escritura de esta sección de la tesis aparecieron las bases del FONDECYT Regular 2026 (ANID, 2026), donde en el numeral 4.1 de la sección “Admisibilidad y Fuera de Bases” explica:

“4.1 Quienes postulen a este concurso deberán presentar exclusivamente proyectos de investigación científica o tecnológica, de acuerdo a lo descrito en el numeral 2.4 precedente. Esto es, que conduzcan a nuevos conocimientos o aplicaciones previstas a través de preguntas de investigación o hipótesis de trabajo explicitadas en el proyecto. En consecuencia, serán declaradas inadmisibles aquellas postulaciones que correspondan a **proyectos de creación artística**¹, recopilaciones, confección de catálogos o inventarios, impresión de libros, ensayos, traducciones, audiovisuales, textos de enseñanza, proyectos de mejoramiento institucional u otras actividades análogas.”

He destacado en negrita “proyectos de creación artística” como una de las tipologías de proyectos de investigación que quedan inadmisibles en el FONDECYT Regular. Ahora, el párrafo es explícito al mencionar que solo se aceptarán proyectos que conduzcan a nuevos conocimientos o aplicaciones previstas; sin embargo, estas parecen solamente estar asociadas a la investigación científica o tecnológica. ¿Por qué el Ministerio de Ciencia, Tecnología, Conocimiento e Innovación excluye, entre otras omisiones, a los proyectos de creación artística como formas de investigación que conducen a nuevos conocimientos? Uno podría considerar que el Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (FONDECYT) no sería el lugar natural para estas prácticas, pero entonces ¿cuál es el lugar dentro de la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID) para los saberes y conocimientos que emergen de las prácticas artísticas?. pues es la misma ANID la encargada, dentro del MINCIENCIA, de administrar y ejecutar los programas destinados a promover, fomentar y desarrollar la investigación en todas las áreas del conocimiento. Al revisar las bases de los concursos 2025 que el MINCIENCIA ofrece con fondos públicos, el concurso nacional Ciencia Pública 2026 de la Subsecretaría de Ciencia, Tecnología, Conocimiento e Innovación en el área Experiencias de Comunicación 2026, en efecto, promueve la socialización del conocimiento científico, humanístico, artístico y tecnológico a través del desarrollo de experiencias de ciencia, tecnología, conocimiento e innovación (CTCI); sin embargo, este fondo busca promover el desa-

¹las negritas son un agregado mio

rrollo de experiencias significativas de comunicación, lo que margina únicamente al concepto de experiencias al conocimiento artístico, según las bases del concurso 2026.

En la actualidad, estas prácticas han sido relegadas a otros fondos y de otro ministerio, como lo es el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes (FONDART), perteneciente al Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (MINCAP). Sin embargo, el problema es que el FONDART (Fondos de Cultura, 2025) declara como objetivo “apoyar el desarrollo de las artes, la difusión de la cultura y la conservación del patrimonio cultural de Chile”, por lo que los montos asignados por línea y los tiempos para desarrollar los proyectos son menores, pues tienen otros objetivos distintos a la producción de conocimientos, incluso en líneas de investigación FONDART, que resultan minoritarias y una excepción al grueso de los fondos asignados por el MINCAP. Entonces, cabe preguntarse: ¿cuál es el problema o la forma en la que emergen los conocimientos y los saberes que provienen de la práctica artística que quedan fuera de las clasificaciones institucionales?

En el diálogo *Ión* (Platón, 1985), donde Sócrates discute con *Ión*, un rapsoda helénico experto en Homero, acerca de la inspiración poética, Sócrates establece que si *Ión* no es capaz de hablar de lo que hace es porque entonces no poseía inteligencia, técnica, ciencia o conocimiento; en distintas partes del texto hace referencia a distintas carencias del rapsoda. Emilio Lledó, traductor del texto, realiza unas notas donde aclara la intención de Sócrates al dar como oposición fundamental entre el *noûs* (conocimiento racional o inteligencia) versus la inspiración, el arrebatado o el entusiasmo. Pues, este *noûs* tendría que ver con un tipo de conocimiento que puede ser capaz de organizar presupuestos con los que se pueda construir un sistema conceptual. Por el contrario, el poeta no tendría esta capacidad, principalmente porque “su voz no hace más que transmitir mensajes de los que no puede dar cuenta” (p. 246). Al parecer, Platón considera esta especie de conocimiento poético por debajo del aprendizaje que ofrece la técnica y la ciencia.

“no es en virtud de una técnica por lo que dicen todos esos bellos poemas, sino porque están endiosados y poseos” (Platón, 1985, p. 256) y “Porque no es gracias a una técnica por lo que son capaces de hablar así, sino por un poder divino, puesto que si supiesen, en virtud de una técnica, hablar bien de algo, sabrían hablar bien de todas las cosas” (p. 257)

Dicho en otras palabras, Platón establece no solo una definición y los límites de lo que se entiende por conocimiento válido, sino además una forma procedimental en que esta debe expresarse. Así, cualquier otra forma que emerja o se exprese distinta a aquella resulta “inauténtica”.

Entonces, aquí pueden ocurrir dos formas de ver el problema, o en realidad, dos posibles vías, estrategias o soluciones parciales a esta exclusión del conocimiento o los saberes que emergen de la práctica artística como investigación académica. La primera, la ampliación epistemológica; o sea, el intento por homologar, equiparar o ser reconocidos por la academia y la institucionalidad del conocimiento acerca de la práctica artística como generadora de conocimientos. Ejemplos de esta forma son el Estudio técnico n° 15 para la valoración académica de la creación artística (Díaz & Holzapfel, 2013) o publicaciones como Giros epistemológicos de las artes, la creación de significado (Conderana, 2016). Respecto a una segunda vía, esta buscaría una autonomía respecto a la epistemología como única forma de validación del conocimiento, pues si hay un tipo de producción de conocimientos filosófico que es distinta a la de las ciencias, esta segunda vía buscaría una liberación de los requerimientos impuestos por los baremos epistemológicos y avanzaría en una propuesta de generación de conocimientos propios del arte.

De la primera vía, la ampliación epistemológica aplicada al campo de las artes, son los esfuerzos por calzar, adecuar o ampliar las descripciones, límites y definiciones de la episteme contemporánea. Para los artistas investigadores o investigadores artistas, resulta en intentar entender el qué y los por qué de los orígenes de las matrices sociales e históricas de los significados aceptados como conocimiento válido (Conderana, 2016, p. 12). En el mejor de los casos, esto toma cuerpo en estrategias acerca de los giros epistemológicos que permitan encajar los modos de la práctica artística dentro del paradigma del conocimiento imperante, incluso si esto conlleva a subordinar las características propias de esta producción de conocimientos o la elección y promoción particular de ciertas características que sí encajan en el modelo, en aras de la inclusión en la corriente principal, junto con los reconocimientos y apoyos institucionales que conlleva esta aceptación. Pues, como sugiere Bruno Latour (1986), la ciencia es un proceso de amasar inscripciones para movilizar el poder.

Un ejemplo de esto es el modelo que propone Grass (2011), donde plantea que el proceso de investigación artística debe terminar con la producción de un texto que dé cuenta del proceso: una exégesis. Grass es explícita en lo controversial de esto, pues reconoce que la defensa de “la creación artística como forma de conocimiento conlleva, de todas maneras, su validación por medio de un documento escrito” (p. 93). También, Grass, al revisar los requerimientos de una investigación tradicional, concluye que el único criterio exigible para la creación artística como forma de conocimiento es el método como principal criterio de validez, pues la exigencia que las ciencias imponen como validez en la objetividad del experimento que pueda ser replicado con la misma exactitud, en palabras de Grass, resulta insensato. O sea, el método como transparencia en el proceso y en la toma de decisiones, el rigor y la coherencia interna del trabajo, garantizando así la diferenciación con el ensayo, como pura opinión, para “acercarnos a la investigación científica como partícipe de un método que permite que sus resultados se sumen al saber compartido por la humanidad” (p. 97). La discusión aquí no es la exégesis y el lenguaje escrito como forma privilegiada de validación, ni el enfoque del método como validación, sino la idea que hay detrás, la intención y el pretexto de elegir estos métodos; es una cuestión más de metodología que de métodos.

Otro ejemplo es el presentado por Alberto Madrid (2019, p. 62), donde el autor llama “*desplazamientos epistemológicos*” a ciertas estrategias realizadas por la tesis doctoral de Viviana Silva Flores en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, con el fin de expandir los requerimientos epistemológicos a la hora de hacer investigación artística. Así, destaca el aparato de documentación usado en la tesis, con especial énfasis en la bibliografía, donde se describen seminarios donde asistió la tesista como fuentes de documentación, museos, centros culturales, proyectos curatoriales, entre otros. De esta manera, para Madrid, ampliando los límites de su institucionalidad universitaria, pues el artista no solo produce obra, sino también investiga, gestiona, entre otras acciones. También el autor resalta que, además de la copia de la tesis que debe quedar en los repositorios institucionales de la universidad que otorga el grado que certifica su grado doctoral, esta investigación circula también por internet como resultado de la participación en congresos, en línea con el modelo estandarizado de las publicaciones indexadas, que en palabras de Madrid, “abriendo otro horizonte de recepción” (p. 66). De esta manera, el autor es enfático en destacar las extensiones y significaciones del formato tesis. En este caso, la tesista escribe su tesis y, en paralelo,

produce una obra, la que posteriormente defiende públicamente en la universidad; para luego, con otro público, abre sus contenidos en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Chile; posteriormente, expone en un congreso. Es decir, son los “recorridos e instancias [las que] ponen en tensión los límites tradicionales de la ejecución de una tesis” (p. 66). A saber, “*desplazamiento epistemológico*” para Madrid consiste en desplazar “al sujeto del enunciado y de la enunciación” (p. 66).

Un último ejemplo para esta primera vía: Roncoroni (2022) plantea una hipótesis directa: “es que al artista investigador le conviene aceptar el reto de las ciencias, actualizar sus procesos y abandonar el romanticismo latente en el arte y sus instituciones” (p. 1). Y para esto utiliza la figura investigativa de la investigación-creación, donde se supone una potencial contribución del arte al conocimiento, desde el sujeto epistemológico y no como objeto o medio; sin embargo, reconoce a la investigación como una estructura constitutiva de la creación artística. Luego, identifica en la influencia romántica los desencuentros entre investigación artística e investigación científica, pues argumenta que los artistas rechazan los métodos cuantitativos de las ciencias debido a una supuesta pérdida de identidad disciplinaria y percances institucionales. En concreto, describe las consecuencias del romanticismo en la investigación artística en tres ideas (p. 4). La primera, el supuesto de que el arte es especial y que al adoptar el método científico se estaría perdiendo su identidad. La segunda, es la noción aún vigente, según Roncoroni, del criterio del autor de la obra maestra, que se manifiesta en objetos para museos o galerías, incluso en prácticas contemporáneas como las performances, el videoarte o las instalaciones interactivas. Y la tercera idea, es el énfasis en la subjetividad, conservando el mito del artista, el talento, la expresión individual y la originalidad; lo que conlleva a que el arte solo pueda validarse con criterios personales o arbitrarios. Además, Roncoroni aconseja a los artistas revisar sus creencias acerca de la ciencia (p. 5), pues hay ideas que los artistas consideran vigentes y que la propia epistemología y la filosofía de la ciencia han cuestionado largamente. Así, las ideas son: “la ciencia es siempre objetiva y rigurosa”, “la ciencia se puede siempre comprobar” y “la verdad científica corresponde a la realidad y a los hechos”. A saber, el autor aclara que es la interdisciplinarietà la llave para que la investigación-creación resuelva las distancias epistemológicas entre ciencia y arte, pues el principal reto de la investigación-creación es la generación de conocimientos válidos y no solo artísticos; el arte puede contribuir a las ciencias y,

en especial, a las ciencias aplicadas, pero requiere que el artista tenga formación interdisciplinaria. Finalmente, Roncoroni aclara que la investigación artística difiere solo en parte de la investigación científica (p. 7) y que ambas disciplinas inician desde intuiciones o sentimientos; sin embargo, la ciencia busca llegar a la verdad objetiva mediante métodos racionales y el arte, mediante la razón, busca la libertad creativa, emocional y lingüística. Por último, Roncoroni concluye que “A pesar de esto, los requisitos de la investigación-creación deberían ser tan rigurosos como los de la ciencia” (p. 7).

Estos tres ejemplos dan cuenta de una gama de esfuerzos, estrategias y posturas metodológicas que van desde la emergencia de giros epistemológicos (Conderana, 2016) de apertura hasta lo que Madrid (2019) llama batallas epistemológicas y territoriales. Pero todas giran en torno a una validación epistemológica, y en ellas pueden apreciarse enfoques de la epistemología más críticos y tolerantes, que consideran la investigación científica como un esfuerzo social y válido en seno de un contexto determinado (Kuhn, 2013; Feyerabend, 2006), como así también versiones excluyentes y autoritarias de esta (Bunge, 1997). Entonces, ¿es necesaria tal validación desde la epistemología? Me refiero a que, desde la práctica artística en la investigación académica, ¿necesitamos la validación de la epistemología a cualquier precio o coste? Y ¿qué se está pretendiendo ganar, qué estamos perdiendo o qué axiomas a priori estamos aceptando y heredando con tal de entrar en este modelo de validación de conocimientos?

Al respecto, es momento de retomar y explicar la segunda vía: la de la autonomía frente a la epistemología. Es difícil encontrar una palabra precisa para pensar otro concepto que nos sirva para apuntar al conocimiento desde otro punto de vista. Muchas veces se utilizan los términos gnoseología, filosofía de la ciencia, teoría del conocimiento y epistemología como sinónimos, volviendo aún más difusa la distinción entre ellas y ocultando las diferencias que, incluso en tradiciones investigativas de diversas partes del mundo, se manifiestan entre estos conceptos (Duthel, 2015, p. 13). Así, a falta de una palabra específica para nombrar un conocimiento distinto al epistemológico, intentaré recorrer su perímetro señalando el vector, como dirección y sentido, pero no el punto específico en una sola semántica.

En conversaciones con el profesor Carlos Ossa Swears, en el contexto de preparar el Encuentro de Creación e Investigación Artística: “*Las potencias vitales de las tierras fronterizas*” en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile ², y frente al problema de la relación entre las prácticas artísticas universitarias y las prácticas artísticas fuera de la universidad, Ossa planteó dos posibles actitudes para situarse en las fronteras de este límite entre universidad y extrauniversidad. La primera era la del guardia cordillerano, el que vela por el control, la perpetuidad de los límites, el cuidado aduanero de las cosas que entran y salen de estos límites; y la segunda, la del arriero o el contrabandista; o sea, quien, situándose en la frontera, introduce o extrae “mercancías” de manera irregular de un lado y otro de la frontera. Tiene que ver con el movimiento de bienes o personas o ideas, si queremos expandir el concepto a una especie de contrabandista de ideas, quien difunde, importa ideas de manera clandestina, ideas que pueden ser consideradas prohibidas. De todas maneras, siempre consideré que esta metáfora era un gesto intertextual, muy usual en el lenguaje de Ossa, con la letra de la canción *Arriba en la cordillera* de Patricio Manns, incluyendo el trágico destino del arriero por parte de los guardias cordilleranos.

Comparto esta experiencia y definiciones dada por el profesor Ossa porque me resulta útil al momento de pensar todos los esfuerzos por definir, adecuar, ampliar, reforzar y/o totalizar los límites de la epistemología, un ejemplo de esto es el taxativo texto de Mario Bunge (1997), llamado en propiedad *Epistemología: Curso de Actualización*. Por lo que, usando la misma metáfora del profesor Ossa, cabe preguntarse: si hay fronteras para delimitar hacia adentro el conocimiento válido mediante la epistemología, entonces ¿esa frontera también establece un fuera de ella? —que por ahora llamaré la contraforma de la epistemología— e intentaré señalar teóricamente este lugar como una zona donde se pueda situar otra forma de producción de conocimientos desde las prácticas artísticas como investigación académica.

Gerard Vilar (2021) enumera cinco conceptos de investigación artística, ya revisados anteriormente en la sección 2.5, siendo el cuarto tipo la investigación como generación de disturbios del conocimiento, donde Vilar establece la posibilidad de que el arte produzca declaraciones en el lenguaje que ya compartimos, pero en formas de desorganizaciones del lenguaje o cambios de sis-

²Actividad realizada en el años 2022 entre la Dirección de Creación e Investigación de la Facultad de Artes (CAI) y el Centro Interdisciplinario de Estudios en Filosofía, Artes y Humanidades (CIEFAH) de la Universidad de Chile, en colaboración con el Museo de Arte Contemporáneo (MAC)

tema de reglas de las disciplinas. Así, Vilar usa las expresiones “*vacilaciones del conocimiento*” y “*viajes al escepticismo*” como forma de explicar estas perturbaciones del conocimiento y que deja a la producción de conocimiento artístico en una especie de iteraciones autorreferenciales del conocimiento que tenemos, y la sitúa en el borde con una vocación centrípeta. Steiner (2001) señala que la creación artística no podría ser *creatio*, pues sería *ex nihilo*, y planteado así no se podría saber de antemano algo que aún no acontece creativamente, idea que Roncoroni (2022) destaca. En este sentido, para Steiner, la producción artística sería *inventio*; o sea, “Un ars combinatoria [que] señala el camino de la invención y de la reinención” (Steiner, 2021, cap. VI); o sea, combina realidades ya existentes. Sin embargo, Vilar propone un quinto modo de la investigación artística, que bautiza como “*la exploración del Gran Afuera*” (p. 39) y que lo explica como la capacidad de una obra de arte para incluir nueva información sobre el mundo, pero que no pretende ser cierta; o sea, “la verdad artística tiene poco que ver con la verdad epistémica” (p. 39). A saber, Picasso comentaba al respecto: “El arte es la mentira que nos acerca a la verdad” (Solas, 2018, p. 262) o el extracto del poema “El paquete Rojo” de Jean Cocteau “Soy una mentira que siempre dice la verdad” (2015). De esta forma, para Vilar, la obra de arte podría funcionar como “un dispositivo para la aparición de algo que aún no ha sido pensado o dicho” (p. 39). Lo que implicaría un desplazamiento sobre la cuarta forma (*disturbios del conocimiento*), un desbordamiento, una alteración, una revolución de lenguajes y medios artísticos anteriores y la introducción de nuevos. Esta figura Vilar la nombra como la búsqueda del *Gran Afuera*, que estará más allá de los límites de los “*Inside Media*” y que se nos dificultará el intuir, percibir o pensar dentro de los marcos de estos; esta búsqueda tendría una pulsión y un espíritu centrífugo.

Ahora, Quentin Meillassoux (2015) nombra al *Gran Afuera* (*Grand Dehors*) como una idea que describe una realidad anterior a toda observación humana y que, por lo tanto, no estaría mediada por la conciencia humana. En palabras de Meillassoux: “ese Afuera que no era relativo a nosotros, que se daba como indiferente a su donación para ser lo que es, al existir tal como es en sí mismo, lo pensemos o no” (p. 32). Sin embargo, Meillassoux, en su libro *Después de la finitud* (2015), reconoce como capacidad privilegiada de acceso para discurrir a ese *Gran Afuera* a las matemáticas, pues sería un acceso no-correlativo al pensamiento humano. Expresado de esta manera, puede entenderse que “*la exploración del Gran Afuera*” nombrada por Vilar es una licencia me-

tafórica del concepto del *Gran Afuera* de Meillassoux, pues Vilar ve en la creación artística también una capacidad de explorar este Afuera, y que yo interpreto como extraepistemológico o la contraforma de los límites de la epistemología. De todas maneras, Meillassoux, en *Metafísica y ficción extracientífica* (2020), hace un matiz en el *Gran Afuera*, al considerar la ficción extracientífica, una especie de ficción especulativa (p. 27), que se abre a otro tipo de imaginario donde “la imposibilidad de la ciencia no implique necesariamente la imposibilidad de la conciencia” (p. 31), como algo que puede figurar lo impensable. Por lo que la definición de Meillassoux aún contiene flexibilidades que pueden interpretarse para fines extraepistemológicos.

“¿Y si el conocimiento no tuviera que ver sino con acontecimientos que precisamente no se dejan reconocer, no dejando que un agente decodificador se desenvuelva y se reconozca a sí mismo en y por él?” (Celedón Bórquez, 2020, p. 31). Finalmente, este “*afuera de la epistemología*” o “*contraforma de la epistemología*” o, siguiendo la línea de Meillassoux, “*conocimiento extraepistemológico*” no es un lugar, sino un gesto crítico; pensar lo impensable, lo que resiste a ser domesticado. Lo *real* lacaniano (Lacan, 1975), lo *impensado* foucaultiano (Tello, 2016) o lo *indecidable* derridiano (Fisgativa, 2021) son modos de nombrar ese exceso. De esta manera, no intento resolver el problema conceptualmente, sino buscando una salida más de orden procedimental, pues no estoy diciendo que la producción de conocimiento desde las prácticas artísticas siempre sea extraepistemológica, sino que pienso en qué cosas nos permitiría hacer si consideramos esta posibilidad como cierta, qué métodos podemos aceptar, diseñar o adaptar con el fin de dar cuenta de esta particularidad en la producción de conocimientos que aparecen de adentro hacia afuera.

3.4 Producción de Conocimiento

Cuando en el capítulo anterior, de manera retórica, preguntaba si la validación de conocimientos desde la academia tiene que ser a cualquier precio, de las muchas respuestas posibles, quiero desarrollar una idea que, en términos generales, pocas veces se aborda desde la discusión teórica de la investigación artística y tiene que ver con la falta de crítica que ha tenido el concepto de investigación artística frente al capitalismo académico y la noción de producción de conocimientos. Por capitalismo académico entenderemos las definiciones que dan Slaughter y Leslie (1999). A saber,

el uso que las universidades realizan con el capital humano que representa el estamento académico, con el fin de aumentar sus ingresos; refiérase a las prácticas, incentivos y comportamientos motivados para la obtención de recursos externos, el modelo de autofinanciamiento institucional que conlleva a modelar todos los espacios universitarios como mercados, políticas de incentivos y competencias entre los investigadores por la adjudicación de escasos fondos por concurso. Además, otro elemento decisivo es la reducción de los fondos públicos a las universidades y que conlleva acciones institucionales dirigidas a un mercado que financia condicionalmente a cambio de retornos de inversión o en forma de ciertos productos o servicios rentables. Así, estos elementos dan cuenta de cómo la educación superior se ha reestructurado en el contexto del capitalismo neoliberal (Ibarra Colado, 2003), implicando el cambio de la naturaleza del trabajo académico. Tales cambios tienen que ver con los sistemas de incentivos, control y autonomía académica, pues esta liberalización global de la economía en todos los niveles transforma a la universidad contemporánea de “una institución de la sociedad para devenir tan solo en [otra] organización del mercado” (Ibarra Colado, 2003, p. 1061). Si todas estas descripciones son ciertas, lo que está en juego es control, apropiación y distribución del conocimiento. Cabe preguntarse, entonces, hasta dónde el conocimiento que genera el capitalismo académico es apropiado y explotado por las universidades y sus investigadores, y en beneficio de quién (Ibarra Colado, 2003). Entonces, ¿a qué modelo de universidad es a la que la investigación artística quiere dar cuenta de su producción de conocimiento?

A propósito de esto, Celedón Bórquez (2020) se cuestiona acerca de qué significa el conocimiento en la investigación artística y, a la lectura de este texto, uno puede hacer un llamado a la sospecha frente a este nuevo boom de ofertas de posgrado en investigación artística, pues esta aparente valorización de la producción de conocimiento por parte de las artes puede no ser otra cosa que la liberalización de las restricciones del mercado de la educación para un nicho de negocios antes no explotado, pues Celedón Bórquez dice que “todos los conocimientos circulantes no están llamados a agregar o quitar verdad alguna” [en una universidad mercantilizada], “más bien, casi sin importar su verdad o falsedad” (p. 46). Por lo que puede que no estemos yendo a donde creemos que vamos quienes proponemos una autonomía de la forma de producción sensible que produce el arte en la academia, sino que podemos ser aceptados solo cuando estos modelos produzcan nuevas ofertas académicas que mantengan la dinámica del mercado académico, como una opción más de

inserción de las artes a los mecanismos de mercado de las industrias culturales, no solo rentabilizando la producción artística, sino sus saberes, discursos y programas educativos (López-Cano & San Cristóbal Opazo, 2014, p. 28). Con esto no quiero decir que las artes no tengan un lugar en la academia, sino que este debe ser desde la crítica y desde la estrategia política que intente una resistencia cultural donde la práctica artística resulte en conocimientos, creación y “experiencias cargadas de sentido emancipador, rebelde y desobediente” (p. 28); en otras palabras, un conocimiento artístico que surja de principios distintos a los imperantes en los modelos institucionales de capitalismo cognitivo (Fumagalli y Lucarelli, 2007), sino uno que tribute a la academia en general y no solo a los artistas profesionales, es decir, “a trabajar esta experiencia que, justamente, hace experiencia de todo lo contrario a la autorregulación y el crecimiento, principio ideológico-religioso que condena la existencia de todos los movimientos sensibles e intelectuales de nuestros tiempos” (Celedón Bórquez, 2020, p. 48).

Desde esta revisión crítica, en general, las propuestas de investigación artística suelen referirse a la cualidad de las artes como productoras de conocimiento en una estrategia de homologación con otras disciplinas productoras de conocimiento, pero ¿a qué nos referimos con el término producción de conocimientos cuando hablamos de arte? y ¿es la expresión más adecuada?

El término *knowledge production* (producción de conocimientos) viene de la economía y está estrechamente relacionado con la sociedad del conocimiento. Esta idea surge en los años 60 asociada al economista Fritz Machlup, quien postulaba la idea de que la producción se optimiza si se implementa conocimiento en el trabajo (Nelud, 2013).

Machlup (1962) realiza una larga descripción de los tipos de conocimientos, incluso realiza un esquema de ellos (p. 22):

- Conocimiento práctico: útil en el trabajo, para tomar decisiones y acciones.
- Conocimiento intelectual: satisface la curiosidad intelectual, parte de la educación liberal, las humanidades, la ciencia y la cultura general.
- Conocimiento trivial y de ocio: satisface la curiosidad no intelectual o el deseo de entretenimiento ligero o estímulo emocional, incluyendo chismes locales, noticias sobre delitos y accidentes, chistes, juegos. Obtenidos en actividades no serias.

- Conocimiento espiritual: relacionado con el conocimiento religioso de Dios y los caminos hacia la salvación del alma
- Conocimiento no deseado: ajeno a los intereses, adquirido de forma accidental y retenido sin ningún objetivo.

Resulta clarificadora esta lista, pues opera como una definición de principios respecto a una forma de clasificación del conocimiento, se esté de acuerdo o no con esta lista, pero sin importar cuál se esté promoviendo, poco describe el porqué tratar al conocimiento como un producto, para que pueda producirse y las implicaciones de tratar el conocimiento como un recurso explotable. En este sentido, y más adelante, define por producción de conocimiento a “cualquier actividad humana (o inducida por el ser humano) diseñada eficazmente para crear, alterar o confirmar en la mente humana una percepción, conciencia, conocimiento o conciencia significativa, propia o ajena, de cualquier cosa que sea” (p. 30). Es una definición un poco vaga, pero, desafortunadamente, es posible entender cómo su uso se ha extendido ampliamente en las instituciones sociales relacionadas con el conocimiento; por ejemplo, el uso de la expresión “transferencia de conocimiento” da cuenta de un lenguaje empresarial y de gestión, pues en el fondo implica la búsqueda de valor y acumulación (Blanco-Valbuena & Pineda, 2019). Además, se describe el proceso de producción de conocimientos como una cuestión mecánica donde un elemento traslada información de un lugar a otro donde no lo había antes, y probablemente también debe considerarse que el canal de comunicación no juega un papel importante en esta producción. Finalmente, otra crítica a la producción de conocimientos es que, en este afán de producción industrial, su estandarización implica la normalización y la exclusión de los saberes otros, ya sea por imposición hegemónica o simplemente criterio de rentabilidad.

En consecuencia, y paradójicamente, aparece una “tensión entre la enseñanza y la investigación”, pues las universidades han reorientado sus ocupaciones en la producción de conocimiento que conlleve obtenciones de financiamiento y el reconocimiento como instituciones de élite. Ambas cuestiones pasan por un tipo de conocimiento en forma de publicaciones científicas y dispositivos tecnológicos por sobre su papel pedagógico. Incluso en universidades que declaran un rol social, sus académicos han actuado en consecuencia de este fin. Entonces, la aceleración de la investigación empresarial pone constantemente los planes de estudios en un lugar “líquido” y “especulativo”, lo

que la aleja aún más de su rol educativo en la sociedad, pasando de una institución basada en el conocimiento a competir como una más de las industrias del conocimiento; producción de conocimiento que se comercializa y se busca operatividad para obtener valor añadido (Gibbons, 1994).

Dicho esto, siempre que se pueda, uno debería intentar evitar el uso de la expresión “producción de conocimiento”, si no quiere tener que llenar de notas al pie de página con excepciones o aclaraciones respecto a qué se quiere decir y qué no se quiere decir. Entiendo que es la expresión usada por instituciones y, en general, se puede usar para la comunicación doméstica, pero por obviedad se omite, y por omisión se olvida las ideas que están operando dentro de la idea de “producción”. Pueden usarse expresiones como “generación de conocimiento” (Blanco, 2011; Cornejo et al., 2011) o “construcción de conocimiento” (Rodrigo & Arnay, 1997; García, 2009), más en línea con la literatura pedagógica, o si vamos a asociar la investigación artística con la creación, que sea con la “creación de conocimiento”. Por lo tanto, evitar asociar la investigación artística con la “producción de conocimiento”, que pertenece a la jerga neoliberal, junto con términos como innovación, aplicabilidad y valorización. Al fin y al cabo, para no caer en la promoción de agendas y sesgos que poco nos ayudan a mirar otras formas de conocimientos o que reducen la actividad académica a expresiones como “conocimiento útil” (Garrido, 2018, p. 35) o derechamente reducir la existencia a “la vida como autoproducción” (p. 47).

3.5 Investigación Académica

La finalidad de esta sección es desarrollar la idea de que la palabra investigación, así en singular, oculta una especie de pretensión unívoca y que, además, no es patrimonio exclusivo de la academia. Por lo que considero siempre necesario aclarar qué tipo de investigación es a la que se está haciendo referencia, pues existen otras; para esta tesis: investigación académica.

Weaver (2018) realiza una especie de genealogía del concepto de investigación. Así, inicia reconociendo que el concepto genérico “investigación”, que actualmente considera un rango amplio de acciones que antes podían ser descritas como buscar, leer, ensayar, experimentar o escribir, se ha llenado ahora de expresiones autorreferenciales y que el lenguaje propio de la investigación se

ha llenado del léxico de “los computadores, la iniciativa empresarial o las postulaciones a fondos de financiamiento” (p. 7). Es más, de un tiempo a esta parte, los mismos artistas han dejado de llamarse compositores, escultores o bailarines para comenzar a llamarse a sí mismos como investigador musical, investigador escultórico o investigador de la danza; lo que, supuestamente, distinguiría a esta persona de un conjunto de habilidades y valores diferentes a las otras personas que no se distinguen de esta manera. Así pues, la palabra “investigación” ya no describe lo que hacemos, sino que tiene la pretensión de describir lo que somos, por lo que se busca el estatus dentro de la universidad contemporánea. Por dar un par de ejemplos, Weaver menciona el caso de Karl Lagerfeld, director creativo y diseñador de Chanel, quien es descrito por sus cercanos como “Karl no es realmente un diseñador, Karl es un investigador” (p. 35), como si investigador fuese más que diseñador. También, el caso del ganador de tres estrellas Michelin, el chef catalán Ferran Adrià, quien afirma: “no soy chef, sino investigador porque para ingerir conocimientos necesitamos investigar”; ambos casos son una forma de obtención de valor por su capacidad de presentarse como científico (p. 35).

Ahora, Weaver, quien es arquitecto, destaca y data en dos eventos ocurridos en 1968: el cierre de la *École des Beaux-Arts* y sus 350 años de tradición, y el establecimiento del *Urban Systems Laboratory* del *Massachusetts Institute of Technology* (MIT) y su propuesta de la arquitectura como proceso. Argumenta Weaver que lo que ahora se llama “investigación”, antes de 1968 se denominaba en arquitectura leer, escribir, dibujar y pensar. Así, explica que esta tensión entre ambos modelos, uno más “estético” y otro más “racional”, retrotrae al “viejo dilema” de si la arquitectura es un arte o una ciencia; cuestión fácilmente aplicable a otras disciplinas artísticas, especialmente las estrechamente relacionadas con los nuevos medios, por ejemplo, las artes mediales o las artes sonoras.

Al respecto, Weaver destaca (p. 27) al artista Josef Albers, quien en 1960 dictó en el *Trinity College* una conferencia llamada “*Search versus Research*” [“Buscar versus Investigar”], quien, en su espíritu moderno y heredero de la tradición de la Bauhaus, criticaba el “re” de “*research*” porque implicaba un gesto retrospectivo y que había que hacer más énfasis en el “*search*” del “*research*”, pues esto la tornaba más científica, racional y orientada hacia el futuro. Más adelante, y tomando otro ejemplo de la arquitectura, la *Royal Institute of British Architects* (RIBA) declara que “quiere crear un nuevo departamento de Investigación y Desarrollo. Sus objetivos son: negociar,

promover y hacer lobby para el financiamiento de la investigación” (p. 31). Por lo que podemos notar también que el uso de términos financieros y del mundo empresarial también serían parte de lo que actualmente se entiende por “Investigación”.

Finalmente, Weaver deja de manifiesto que, pese a que estudiantes, académicos e investigadores, artistas y otras personas que se desenvuelven en las académicas, y que encarnan una forma “avanzada” de erudición y enseñanza, además, deberíamos manejar muchas palabras y formas para expresar las nuevas ideas, hemos caído en creer que si a todo le agregamos la palabra “investigación”, “la gente pensará mejor de nosotros” (p. 35). Entonces, la idea principal aquí es que ya no basta con decir investigación, pues el monopolio de esta ya no pertenece a la academia, ya que las corporaciones tienen sus propios centros de investigación que pueden tener aspiraciones o fines distintos. Además, con la incorporación de otras letras al “I” de investigación, como el “D” de desarrollo, conformando el “I + D” propio del complejo militar-industrial (p. 9) o el “I+D+i” (Investigación-Desarrollo-Innovación), “I+DT+i” (Investigación-Desarrollo Tecnológico-Innovación) o el propuesto por la Universidad de Chile (2022) “I+CA+i” (Investigación-Creación Artística-Innovación), entramos en zonas donde hay que hacer explícito el lugar desde donde viene la investigación. Para el marco de esta investigación es necesario agregar siempre el origen de esta investigación: investigación académica.

3.6 Práctica Artística

La Universidad de Chile ha abierto un Doctorado en Creación Artística, lo cual celebro; sin embargo, su nombre requiere algunas precisiones. En primer lugar, la Universidad de Chile define la creación artística como:

la convergencia de un proceso creativo, individual o también colectivo, que involucra diversas etapas –proyectual, productivo, de obra, de circulación– en las cuales se elaboran distintos productos y manifestaciones, que construyen, constituyen o formalizan un producto. La creación surge de la problematización y reflexión del campo disciplinar y/o interdisciplinario, en torno a contextos históricos, políticos, culturales, económicos, sociales, tecnológicos, procedimentales y operacionales, materializada en la obra artística bajo la forma de objetos, composiciones, interpretaciones e intervenciones en el campo simbólico de la representación. El proceso de creación supone una relación dialéctica entre creador, manifestación y receptor, dentro de un contexto social determinado. (Díaz & Holzapfel, 2013, p. 38)

Esta definición se entiende dentro de la discusión por validar a las artes dentro de la universidad y para destacar la especificidad del trabajo de las artes, pues la creación, así a secas, no es monopolio o acción exclusiva de las artes, porque en otras disciplinas también se busca una persona creativa, y muchas veces está asociada a la innovación u otras formas de creatividad. Por lo que creación artística viene a señalar el proceso creativo propio de las artes, y esta distinción obedece al reconocimiento que la propia Universidad de Chile da a las artes como generadora de conocimientos y una actividad académica reconocida dentro de las actividades universitarias, junto con investigación, docencia, gestión universitaria y vinculación con el medio; y que viene a superar la idea de que el arte es una expresión de oficios, cuestión encarnada, por ejemplo, en los modelos del Conservatorio Musical de Chile, la Escuela de Bellas Artes y la Escuela de Artes y Oficios. Así, dicho lo anterior, la expresión creación artística es un alcance específico que ha tenido la Universidad de Chile, de ahí el nombre de su Programa de Doctorado en Creación Artística (Universidad de Chile, 2025).

En segundo lugar, y entendiendo el punto anterior como la consecuencia de establecer la actividad artística como una actividad académica, el concepto de creación artística es uno que debe ser abordado desde otra perspectiva: el de la práctica. En primera instancia, hablar de práctica

artística desromantiza la situación, pues seguir sosteniendo en la academia universitaria contemporánea lo que Stefan Zweig (2022) llama “*El misterio de la creación artística*” resulta uno de los principales problemas a la hora de incorporar a las artes como una forma de generación de conocimientos, pues la creación vinculada a una cuestión de *creatio ex nihilo* esconde los procesos, alimenta la idea del genio y es uno de los principales argumentos desde los artistas universitarios y de los detractores de las artes como investigación: la condición de la creación artística como una acción *sui generis* de imposible explicación. En segunda instancia, llamarle creación artística resulta en una invisibilización de todas las personas vinculadas al arte; incluso cuando se argumenta la posibilidad de creaciones artísticas colectivas, aún se está perpetuando cierta invisibilización de los intérpretes en el caso de la música o la danza, pero también de los montajistas y curadores en el caso de las artes visuales y, en términos generales, de todas las personas involucradas en el arte como un espacio social; y que, si buscamos un término que las describa transversalmente, este es el de la práctica artística, más allá de la diferencia en que terminan estas prácticas artísticas.

Un último elemento, que es una expansión de la idea anterior, tiene que ver con que, al nombrar las prácticas artísticas como el lugar transversal para la investigación artística, también evitamos caer en la fetichización de la obra. Así, centrarse en las prácticas artísticas nos permite entender los procesos, la toma de decisiones, las articulaciones intertextuales en los gestos significantes, la práctica como un espacio social y no solo reducir la investigación artística como una acción que fundamentalmente produce “obras”, cuestión que siempre se considera como el único camino a la investigación artística; o sea, hacer obras o hablar de obras. Esto no lo digo como una especie de desconocimiento de la importancia de las obras artísticas, sino de ampliar el espectro de posibilidades donde la obra podría no ser el resultado final de una investigación en artes en todos los casos, sino un paso metodológico entre otros y que luego suponga otros pasos posteriores. Esta marcada propuesta de un cambio desde la práctica artística como investigación académica negaría el tradicional valor que tienen las piezas de arte terminadas para exhibición o análisis. También, el mercado del arte ha priorizado elementos de valor económico, y esto ha permeado, muchas veces, en la academia, priorizando el resultado; e incluso en prácticas performativas o de arte conceptual, donde al final catálogos o registro de estas prácticas resultan las opciones preferentes para su venta. Finalmente, el problema y la necesidad de documentar la práctica y las exigencias de la academia

por privilegiar los resultados concretos, de fácil publicación en paper, exposiciones, grabaciones, por sobre resultados intangibles, lo que al final supone que las investigaciones, sean artísticas o no, deben producir conocimiento discursivo donde la textualidad es la preferencia por sobre otras formas no proposicionales o experienciales; es decir, valorar las obras por su explicación teórica por sobre el conocimiento encarnado que pueda suponer los procesos artísticos de la práctica.

Al respecto, Michelkevičius (2017) describe una perspectiva inmanente, en la cual ninguna práctica es “inocente”, ya que cualquier práctica artística encierra en sus propias acciones ideas, teorías y conceptos; por lo tanto, hacer es, en realidad, pensar, aunque de una forma diferente a otras formas de pensar. Dewey (2007), en su libro *Cómo pensamos*, utiliza deliberadamente la palabra “indagación” en vez de “investigación” para describir formas de pensamiento y no circunscribirla puramente a la forma de pensamiento científico. Así, Nelson (2022) prefiere usar el término praxis como una forma de teoría “impregnada” de práctica, pues los investigadores profesionales no se limitan solamente a pensar las soluciones; muchas veces, el camino para atravesar un problema o salir de él viene de practicar hasta llegar a la salida o la solución (Schön, 1998). Este enfoque es muy similar a lo propuesto por Haseman (2006) en su paradigma performativo; también, las expresiones “materialización sensible” o “pensamiento material” han ganado terreno en la discusión sobre la práctica artística como investigación; esta puede rastrearse hacia Paul Carter (2004) en su texto *Material Thinking*, quien propone que los diversos materiales pueden usarse para explorar y comprender, e incluso expresar, ideas.

3.7 Metodología, Método y Estrategias

Muchas veces utilizamos indistintamente los términos método, metódica y metodología, lo que en ocasiones en el lenguaje cotidiano puede no ser un problema, pero son expresiones que en sus diferencias guardan el valor y la utilidad que tienen en la investigación. A saber, podemos entender, en palabras de Hintelhlher (2013), al método como pasos, procedimientos o acciones que nos permiten, en principio, ordenar un problema de investigación con el pretexto de llevar a cabo la aprehensión de la realidad, pues el método nos permitiría simplificar la complejidad al operar sobre una porción de la realidad que contenga los elementos más significativos de ella, para así

abordar una estructuración conceptual o una explicación causal (Hintelholher, 2013). Sin embargo, no hay que olvidar que el método existe bajo unos supuestos filosóficos (Nelson, 2013) que el mismo método no cuestiona, sino que encarna dentro de un proyecto de investigación, pues son el lugar de la actividad concreta, y para Hübner (2024), son las vías o maneras que permiten llevar a cabo de una “manera diferente” a las formas habituales que cualquier profesional experimentado tiene o ya conoce, por lo tanto, permiten desarrollar o experimentar de manera alternativa a la práctica profesional. Es necesario destacar una especie de contradicción interna que ocurre en la conceptualización del método. Por una parte, los métodos tienen una especie de “aura” (p. 33) como algo predecible, fiable, rastreable y reproducible y, por el otro lado, el método como una fuente de hallazgos inesperados y de emergencias, incluso como acto de rebelión (Hübner y Vanmaele, 2020).

Por otra parte, la metodología podría entenderse como el estudio de los mismos métodos, en el sentido de que los métodos son productos históricos, culturales y valorativos y aplicados. En este sentido, la metodología vuelca su estudio en la génesis, fundamentación filosófica (Nelson, 2013), articulación ética, paradigma imperante y en la pertinencia de los métodos (Hintelholher, 2013). Así, es fundamental no perder de vista que tanto el trabajo del artista como el del científico no son producciones aisladas, están inmersas en el marco de instituciones que las regulan y las hacen existir. Estos campos no son homogéneos, ya que dentro de estos también es posible identificar distintas líneas de pensamiento, prácticas y corrientes teóricas que luchan por lograr la hegemonía e imponer un criterio único (Bourdieu, 1997).

De esta manera, la metodología puede entenderse como una perspectiva reflexiva sobre los métodos, una teoría que opera en un metanivel por ser un estudio de los métodos. Lo que la diferenciaría, al considerarla así, de la estrategia de investigación (Hübner, 2024, p. 34) que, para Hübner, se situaría en un nivel intermedio entre el método y la metodología, pues, en términos generales, estructuraría el conjunto de métodos, ayudaría a establecer la relación entre ellos, el orden que seguirán. En este sentido, la estrategia nos permite de mejor forma entender la naturaleza del método y la metodología, actuando de enlace entre las acciones y sus fundamentos filosóficos. La metáfora de la “ruta” puede entenderse como un orden determinado; sin embargo, esta visión excesivamente lineal del camino puede hacernos olvidar que, manteniendo la metáfora, la ruta durante un viaje puede cambiar su dirección llegando al mismo punto de otra manera, extraviarse

caminando en círculos o llegar a un nuevo destino inesperado; son posibles diferentes tipos de “orden”, como lineales, no lineales, recursivos, etc. (p. 35).

Ahora bien, si quisiéramos considerar una propuesta de métodos para la práctica artística como investigación académica, esta debería contener el cuestionamiento crítico de los propios métodos, una característica que Calderón y Hernández (2019) llaman “reflexibilidad” que le es propia de la metodología en artes, pues estos autores consideran crucial para distinguir la práctica artística de la práctica artística como investigación académica, dado que no son equivalentes, tal que no persiguen los mismos objetivos. León Cannock (2018) advierte en la importancia de cuestionar y debatir acerca de la naturaleza misma de la investigación en un sentido amplio, con el fin de proponer un método artístico, una especie de repertorio, de estrategias de acercamiento propios de la práctica artística. Así, como actualmente no existe un conjunto universalmente aceptado de métodos para la práctica artística como investigación académica, es que “el consenso provisional” ha sido la importación de métodos desde diversas disciplinas, pero también surge la necesidad de crear los propios según necesidades de la práctica artística (León Cannock, 2018), por lo que uno de los debates más urgentes ha sido sobre la metodología (Pérez Arroyo, 2012; Grass, 2011; Villegas, 2019; López-Cano y San Cristóbal, 2014). Por lo tanto, la metodología, tal como es la propuesta de este trabajo, no son reglas que le digan qué hacer al [artista investigador], sino que son criterios que ayudan al investigador a evaluar la situación histórica en la toma de sus decisiones. He cambiado la palabra científico por artista investigador valorizando las ideas de Feyerabend (2006), pero con pretensiones de enfocarlo en este contexto de discusión teórica.

Por otra parte, hay promotores y detractores de la idea del método en las artes como investigación; por un lado, está la idea acerca de que una mejor ciencia es la que está más rigurosamente cercana al método, y por otro lado, está la idea de que el mejor arte es justamente el que más lejano está de la estandarización de un método (Boomgaard, 2011). Esta forma de pensamiento suele llevarnos a considerar al arte como una forma ametódica. No estoy intentando meter en una camisa de fuerza al arte, sino brindar una especie de repertorio de maneras o caja de herramientas para la práctica artística en el contexto específico de la investigación académica. Por lo que considero que sea el propio artista el que elija su propia forma de trabajar o el método que le resulte más conveniente por decisión propia. Resulta paradójico que muchas de las propuestas de meto-

dologías en artes vengan precedidas de métodos a priori correctos o adecuados; por ejemplo, el considerar que la creación de obra es el producto final de todas las investigaciones artísticas desde la práctica, también la autoetnografía aparece como una forma casi obligatoria de ocupación para las investigaciones artísticas basadas en la práctica o el advenimiento de la performance como único output final. A lo largo de este texto ya hemos discutido las implicaciones del cruce entre ciencias sociales y arte, pero más fundamental es lo homogéneo y omnipresente que ha resultado estas soluciones formulistas para los resultados de las investigaciones en prácticas artísticas. Resulta extraño concebir un formato y una respuesta antes siquiera de plantearse la pregunta en un trabajo de práctica artística como investigación académica, como es posible de ver en los congresos donde, sin importar qué se esté haciendo, los resultados suelen venir preformateados desde el inicio. Es necesario entonces que, en una propuesta de metodología para la práctica artística como investigación académica, sea el propio artista quien determine los métodos a usar por sí mismo, lo que da a cada proceso cierta característica idiosincrática; sin embargo, no hay que perder de vista que lo que intentamos es validar una forma de generación de conocimientos propios del arte, y es a través de la propuesta metodológica y, en consecuencia, la elección de los métodos, que intentamos transparentar un sistema profundamente personalizable, hacer enfática (Borgdorff, 2010) la toma de decisiones, los criterios usados, pero también los accidentes, las intuiciones y los acontecimientos que ocurren en toda práctica artística. Si la academia quiere saber cómo funciona la práctica artística dentro de su institucionalidad, tendrá que contemplar respuestas que ocurran antes de “la práctica” de índole intuitiva, durante “la práctica” de orden procedimental, material y posterior a la “práctica” desde la memoria y la reflexividad, pero también de índole accidental, a modo de la serendipia científica.

A este problema, Boomgaard (2011) le llama la “*quimera del método*”, pues, más allá de cuestiones ya tratadas anteriormente en este texto, como la excesiva narratividad escrita de los resultados de investigación por sobre otras formas como la experiencia o la práctica misma. Pues, muchas veces, las formaciones de posgrado en artes suelen ser una combinación entre erudición y arte; se aprende la práctica del arte, pero también sobre métodos de investigación ya existentes y se les enseña a escribir y redactar textos que puedan debatirse y aceptarse como relatos de investigación en el ámbito de las humanidades, lo que usualmente tiene forma de exégesis o memoria

de obra; y, por otro lado, se estimula y evalúa la práctica artística como sistematización de normas formuladas personalmente, materializadas en la obra artística (p. 67). De este modo, Boomgaard propone un modelo donde ambos sistemas coexistan, que puedan complementarse, pero no pueden converger. Pues, la investigación académica tradicional es siempre reflexiva y saca conclusiones, intenta informar sobre “algo”; ese “algo” no está presente en el relato, “por muy autocrítica que sea la metodología, el texto de la investigación casi siempre se lee como un destino final” (p. 70). Por otra parte, los investigadores artísticos no solo investigan un “objeto”, sino que también investigan con la ayuda del “objeto”, y la práctica artística en sí misma, complementando la idea de Boomgaard. Es decir, practicar música, danza o fotografía conlleva que la investigación misma adopte la forma de una pieza musical, una coreografía o una fotografía, lo que a priori puede pensarse como una forma cerrada y final; más en un informe escrito puede darse cuenta de la aparición de una nueva idea, sin embargo, la experiencia de esa idea queda al descubierto en la práctica y en la obra, lo que puede dejar al relato en el texto como incompleto o inacabado, pues la práctica o la obra pueden volver al camino de la investigación y sugerir una nueva dirección de investigación y, en palabras de Boomgaard, “nunca puede llevarla a una conclusión” (p. 71) absolutamente final.

Al respecto, estoy de acuerdo con Falk Hübner (2024) en la estrategia de situarse en medio de dos tradiciones; Hübner dice situarse entre lo que él llama “el legado de la ciencia” y la noción del “todo vale” (p. 5). En mi caso, me sitúo entre la práctica investigativa académica y la práctica artística. Pues, lo que pretendo hacer en esta investigación es ofrecer un marco metodológico que posibilite generar diseños de investigación y procedimientos, pero que esté suficientemente abierto a flexibilidades propias de la emergencia y lo inesperado de la práctica artística. Ahora, si bien la práctica artística suele vincularse con procedimientos subjetivos, considero que en el marco de la academia esta práctica debe propender, al menos, hacia la intersubjetividad, dejando fuera cuestiones como la repetibilidad, sino con pretensiones de documentación, transparencia y trazabilidad (p. 6), cuestión en las que concuerdo con Hübner. “Esta posición intermedia no solo sirve para conectar estas dos vertientes distintas, «llenando el vacío» simplemente porque existe. Yo sostengo que esta posición es urgente porque es precisamente el entrelazamiento entre estos dos lados lo que se encuentra en el centro de una práctica de investigación compleja” (p. 10).

3.8 Manifiesto

Cuando la Compañía *Pilcomayo*, en el año 1998, crea el libro-disco *El sonido de la escritura*, no solo ofrece una publicación que reflexiona sobre la música de tradición escrita y un disco fonográfico de las partituras incluidas en el texto, sino que además funciona como una especie de manifiesto, pues la página que antecede todo el contenido del libro dice: “*Propuesta para la creación del Departamento de Composición de Música Experimental de la Universidad Católica de Valparaíso*”. Más allá de las diferencias que tengo con los argumentos que dan los autores que firman esta propuesta, rescato el gesto de una declaración pública con intenciones claras de actuar sobre la institucionalidad universitaria. Es en este sentido que esta sección tiene pretensiones políticas a modo de proclama y de manifiesto sobre la práctica artística y su relación con la institucionalidad universitaria.

A saber, la palabra “arte” en alemán (*die Art*) sigue conservando un significado más antiguo que puede referirse a “manera” o “modo”, mientras la palabra *die Kunst* es la utilizada para referirse a las artes en general (Manning, 2015b). Entendiendo esto, hablar de arte como “modo” es detenerse en el proceso mismo; “es enfatizar que el arte, ante todo, es un camino que traza una sintonía entre el mundo y la expresión” (p. 45). Estoy de acuerdo con Manning (2015a) en que este esfuerzo que realizamos quienes estamos pensando la relación entre arte y universidad no solo es para que los artistas tengan la categoría de investigadores, sino de ajustar institucionalmente esta categoría de investigación que ya existe en la universidad; es decir, hacer que estos modos de conocimiento que ya habitan en las prácticas académicas sean más fácilmente reconocibles por las instituciones académicas, pues “Es probable que los nuevos procesos creen nuevas formas de conocimiento que no puedan evaluarse dentro de los modelos disciplinarios actuales” (p. 54).

Lo que estoy proponiendo es que, siguiendo la línea de pensamiento de William James, Empirismo Radical (1996, en Manning, 2015a), y también en sintonía con las ideas propuestas por Haseman (2006), Paradigma Performativo, la experiencia es una fuente de realidad y conocimiento; todo lo que sea experimentado en un momento por algún experimentador debe existir en alguna parte de la realidad. En palabras de James: “Todo lo real debe ser experimentable en algún lugar, y todo lo que se experimenta debe ser real en algún lugar” (1996, p. 160, en Manning, 2015a, p. 55).

Resulta un error, como lo señala Whitehead (1962), la tendencia a situar el pensamiento fuera de la experiencia, siendo este el principal error en cualquier concepto de método, entendido como una organización estática de categorías preestablecidas.

Así, es que hay que promover un pragmatismo especulativo, concepto que Manning acuña, pero que resulta extraño, pues ambas palabras están muy cargadas de significados y me impiden promover las ideas que veo en ellas escritas así tal cual. Entonces, por “pragmatismo” prefiero llamarle directamente práctica; o sea, que su sentido está encarnado en el acto de “hacer”, una preferencia y un dominio de los “actos de hacer”; y por otro lado, “especulativo”, en el sentido de que está abierto a su potencial. Podemos entonces llamar “imaginativa” solo por querer cargarla de una semántica abierta; es interesante otros sinónimos de especulativo como hipotético, utópico, quimérico, conjetural. Finalmente, lo especulativo tiene que ver con lo que procede desde un plano puramente teórico, sin haberse reducido a la práctica. El pensamiento especulativo no aborda el mundo como “una bolsa de cosas”, sino como una unidad dinámica en constante cambio (Massumi, 2011, p. 6). Así, este pragmatismo especulativo o práctica imaginativa resulta una aparente contradicción o paradoja; sin embargo, es en la experimentación donde encuentra este “hacer abierto”, este escapar al orden de un solo método; es en este dinámico exceso donde el conocimiento aparece, “se inventa en la fuga”; por lo tanto, los métodos no deben ser impuestos desde fuera del proceso, sino que deben aparecer desde dentro en su devenir (Manning, 2015a, p. 63).

Por lo tanto, hacer arte en la universidad debiera ser una actividad experimental y, a la vez, experiencial. Esto, de alguna manera, pone su mirada en el centro mismo de lo que la universidad ha logrado establecer como conocimiento. “Al reconocer que las prácticas no lingüísticas son formas de conocimiento por derecho propio” (p. 63). La palabra “experiencia” tiene relación etimológica con “experimento”. Viene del latín *experientia*, que significa probar, intentar o ensayar, y este deriva del griego *peiraō*, como probar, intentar, adquirir experiencia (Barcía, 1894). Entonces, la palabra “experiencia” tiene, al menos, dos maneras de entenderla. Por un lado, marca una condición temporal, como una capacidad adquirida por el paso del tiempo; y, por el otro lado, también se puede entender como una presencia vivida en “tiempo real”. Entendida de esta manera, “experiencia” es un sinónimo de “acontecimiento” (Wesseling, 2016, p. 15).

Finalmente, quiero referirme a dos cuestiones cruciales para entender esta toma de posición metodológica. La primera es el problema de que, bajo las nociones tradicionales de investigación, siempre hay que ofrecer productos finales; o sea, productos de investigación totalmente definidos y cerrados en sus límites. Esto resulta complejo bajo un tipo de investigación académica donde la práctica artística puede bien no tener claridad a priori sobre las formas y modos en que resultará esta investigación. Por lo que prometer con tanta claridad los productos finales de la investigación resulta una especie de arqueología del futuro de carácter puramente especulativo, pues si la intención o la pregunta de investigación pretende perderse, divagar o transitar por una vía, es bien difícil saber de antemano qué prometer. Pues, como nos dice Morfeo en *The Matrix* (1999, 01:51:55): “Hay una diferencia entre conocer el camino y recorrerlo”. Dicho de otra manera, la necesidad de un producto comprometido como garante de una investigación exitosa resulta de la operacionalización del pensamiento acerca de las huellas en el presente de un futuro completado que aún no ha ocurrido, pero que deberíamos poder dar cuenta; ¿cuáles huellas? La del futuro imaginado, una especie de profecía autocumplida, necesidad *sine qua non* del productor-académico contemporáneo en la academia neoliberal.

Ahora, si la primera cuestión tiene que ver con la proyección de un final, llamado aquí arqueología del futuro, esta segunda cuestión tiene que ver con el comienzo, y quiero referirme a la intuición. Peter Sloterdijk advierte acerca de la ciencia moderna y su afán de eliminar todo lo que sea incompatible con el a priori de la distancia objetivante, que en palabras de Sloterdijk ocasiona “un rechazo de la intuición, la empatía y el espíritu de la sutileza”, como fue citado por Maffesoli (1997, p. 176). No pretendo explicar la intuición en su totalidad, sino al menos considerar que es más que lo que Kant describe como intuición sensible dada en el espacio y tiempo inmediato y que carece de articulación conceptual (Nakano, 2008). Entiendo por intuición como la capacidad de aproximación inmediata o reconocimiento inmediato del juego, y esta estaría basada en una especie de sedimentación de la experiencia, lo que Maffesoli (1997) llama saber incorporado o emoción afirmativa. Quiero detenerme en la expresión “reconocimiento inmediato del juego”; este reconocimiento viene de la experiencia de la práctica, y esta se aloja en el actuar. Llamo a actuar para superar el dualismo cuerpo-mente; en vez de eso referirme como lo hace Merleau-Ponty: “soy mi cuerpo” (1992, p. 215). Y este “soy mi cuerpo” en cuanto caudal de experiencia acumulada

frente a una materialidad, sus posibilidades y sus limitaciones; o sea, que tenga “juego”, es decir, libertad de movimiento, holgura o espacio para desplazarse, que no esté estáticamente fijo, sino que dé espacio a articulaciones. Bergson menciona:

La intuición, en efecto, no es sino el conocimiento directo. . . , es conciencia, pero una conciencia inmediata, una visión que no se distingue apenas de lo visto, un conocimiento que es contacto, incluso coincidencia (Bergson, en Padilla, 2017, p. 112).

Ahora bien, quisiera hacer una distinción en lo que plantea Bergson: si bien la intuición puede ser una especie de conciencia inmediata, no puede ser coincidencia; o sea, no es serendipia, una especie de accidente feliz. Con esto no estoy diciendo que no ocurran eventos casuales, pero no los incluiría en esta idea de intuición, pues esta tiene que ver con la experiencia acumulada en la práctica misma. Y en ello radicaría la diferencia entre solo un prejuicio, que emerge sin tener como base la experiencia encarnada, entendiendo encarnada como lo expone Merleau-Ponty, y una intuición, que es una forma que emerge de la experiencia específica frente a situaciones próximas, similares o análogas.

Sin ir más lejos, esta noción de “intuición”, como la sedimentación de la experiencia y el reconocimiento inmediato del juego, es similar a lo que Massumi explica como “afecto”, pues lo define como “estar donde estás, con mayor intensidad” (2015, p. 3). Y en este sentido también sirve entender la intuición como “una mayor sensación de estar integrado en un campo más amplio de la vida, un sentido más agudo de pertenencia, con otras personas y a otros lugares” (2015, p. 6). En el fondo, es, además, sentir “corporalmente” un sentido de potencialidad: la sensación de que hay más formas potenciales de hacer, actuar, jugar, combinar, practicar; siempre hay más.

En definitiva, incluir la intuición en la investigación es un gesto que intenta quitar tanta importancia a los motivos del comienzo de la práctica. De esta manera, lo importante no es el inicio del camino, sino el camino en sí mismo; el inicio solo sirve para romper el hielo, atravesar la página en blanco, mover energías potenciales. Por lo tanto, bien podría existir una práctica guiada por la intuición como punto de partida, al desplazar la jerarquía hacia la praxis y no necesariamente en premisas hipotéticas que jerarquizan el *a priori* de la práctica artística como investigación académica.

Para finalizar este capítulo, llamado *Toma de Posición Metodológica*, he querido pasar de la descripción y discusión de esta postura filosófica a una postura honestamente política. Para esto, he desarrollado el *Manifiesto para la Práctica Artística como Investigación Académica*, inicialmente guiado por los decálogos de Corita Kent ³ (1979) y Néstor Olhagaray ⁴ (2001), pero superando el decálogo como definición de principios y mandatos e inspirado en el llamado a la acción del *Colectivo Arde* ⁵ (2017) y la *Compañía Pilcomayo* ⁶(1998), he querido construir este manifiesto. A continuación, cada una de sus partes, con sus referencias ideológicas y un breve texto que usé en la presentación de este manifiesto en las *VII Jornadas de Investigación y Experimentación Artística*, realizadas por el *Centro de Investigación Artística de la Universidad de Valparaíso* el día viernes 3 de octubre del año 2025.

³Rastenberger, A. K. (2020). *WE'RE BREAKING ALL THE RULES. EVEN OUR OWN RULES*. The Art of Re-thinking: New Era for Arts Managements, 78-79.

⁴Bienal de Video & Nuevos Medios (5a. 2001 : Santiago de Chile). *Quinta bienal de video y nuevos medios*: noviembre 2001. <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-553803.html>.

⁵<https://editorial.proyectoarde.org/wp-content/uploads/2021/08/Fanzine-Arde-Decalogo-De-Creacion-Escenica.pdf>

⁶Compañía Pilcomayo. (1998). *El Sonido de la Escritura*. Autoedición.

Práctica Artística como Investigación Académica :

MANIFIESTO

La obra es sobra del **PROCESO**.

Es necesario situar la praxis artística en un linaje de **PRÁCTICAS** similares.

NINGÚN método es inocente.

HACER es un pensamiento en sí mismo, y la conceptualización es una práctica en sí misma.

Habrá que estar **EN CONTRA DEL MÉTODO**, así en singular, y promover una diversidad de métodos, así en plural, y buscarlos por su capacidad de crear conocimientos y no simplemente de reproducirlos.

El arte si es creación, es creación de conocimientos, entendido así, aún no se refiere a un objeto, a una forma o a un contenido, todavía está en camino de su manera de ser.

Hacer arte es cuestionarse cómo hacerlo, **INTENSIDAD**, es hacer y estar, pero con mayor

*Lo que acontece en la práctica artística, no ocurre en mí, pero tampoco ocurre sin mi. Sucede en el "ENTRE" de mi agencia y la **agencia material**.*

Hacer Arte en la universidad implica la modulación entre lo que sabemos, lo que desconocemos, lo que se **INTUYE** y lo que **EMERGE** en una ecología comprometida a los cambios.

Debemos reunir nuestros esfuerzos en cambiar institucionalmente la Universidad para un tipo de investigación que ya existe dentro de ella; las formas del arte como creación de conocimiento

POR DERECHO PROPIO.

Figura 2: Manifiesto para la Práctica Artística como Investigación Académica

Manifiesto para la Práctica Artística como Investigación Académica

- **La obra es la sobra del proceso.**

Frase atribuida a Sebastián Gys

La idea principal recae en quitar la producción de obras, sean materiales o no, como única forma esperada o válida como producto de investigación en arte. Pues retomando la discusión planteada por Boris Groys, cualquier discusión sobre arte recae casi automáticamente en el campo de la estética, la actitud del espectador, incluso podemos extenderla a la actitud del consumidor. Poner el foco en el proceso como un continuo poético, permite liberar al artista investigador del papel del proveedor de experiencias estéticas para el consumo.

- **Es necesario situar la praxis artística en un linaje de prácticas similares.**

Adaptación de una idea de (nelson, 2013: 29)

Es necesario, que los artistas que investigan mediante la práctica, dejen de considerar que sus maneras de hacer arte son únicas, originales e irrepetibles; sui generis podríamos decir. Para pasar a la actitud de vincular sus propias praxis artísticas a otras praxis de otras personas o grupos que antes que ellos han estado trabajando y aunando esfuerzos, ensayos, experimentos y maneras, quizás no idénticas entre ellas, pero análogas o similares y que pueden agruparse en una especie de genealogías de prácticas artísticas de manera tal, que se pueda ir acumulando estratos de experiencias y conocimiento colectivamente.

- **Ningún método es inocente.**

Adaptación de una idea de Matías Serrano respecto al sonido

No hay que olvidar que el método existe bajo supuestos y premisas filosóficas, y que el mismo método no cuestiona, sino que las encarna dentro de un proyecto de investigación, por lo que habrá que considerar las implicancias frente a la emergencia de métodos sancionados a priori en el campo de la práctica artística como investigación, como lo han sido la autoetnografía, el giro performativo o la exégesis en arte.

- **Hacer es un pensamiento en sí mismo, y la conceptualización es una práctica en sí misma.**

Adaptación de una idea de Manning, E. (2015a). Against method. In Vannini. P (Ed). Non-representational methodologies (pp. 52-71). Routledge. Segunda proposición

Este manifiesto pretende actuar en el campo donde se cruzan dos *praxis*, la práctica artística y la práctica investigativa en la academia. dicho esto y, en sintonía con lo propuesto por Henk Borgdorff como Investigación en las artes, una perspectiva desde la práctica reflexionada que no contempla separación entre experiencias y conceptos o entre quien investiga y quien realiza la práctica artística. De manera radical considero que este enfoque no distingue de manera sustancial la teoría de la práctica; porque dicho de otra manera hacer teoría es una práctica y la práctica artística es una manera de pensar.

- **Habrá que estar en contra del método, así en singular, y promover una diversidad de métodos, así en plural, y buscarlos por su capacidad de crear conocimientos y no simplemente de reproducirlos.**

Adaptación de una idea de Manning, E. (2015a). Against method. In Vannini, P (Ed). Non-representational methodologies (pp. 52-71). Routledge. Segunda proposición

Muy a favor de las ideas de Paul Feyerabend quien est  en contra del método, entendido como una especie de reglas fijas dicha de antemano para la investigación y muy a favor de un anarquismo metodológico. Además, en sintonía con el etnomusicólogo peruano Julio Mendi-vil en su texto contra la música, donde también está en contra de reglas generales para tratar la gran diversidad de producción sonora del mundo bajo las mismas reglas de La Música con mayúsculas (en especial la europea) o como dice Lila Insúa, artista española, “buscar lo plural, un baile hacia las eses”; las m sicas, los métodos, etc.

- **El arte si es creación, es creación de conocimientos, entendido así, aún no se refiere a un objeto, a una forma o a un contenido, todavía está en camino de su manera de ser.**

Adaptación de una idea Manning E. (2015b) artfulness en Grusin, R. (Ed.). The nonhuman turn.(pp. 45-80). U of Minnesota Press.

Prefiero, cuando hablo de Arte y Universidad prefiero referirme a la práctica artística y no a la creación artística, en principio, por lo ya referido en el primer punto de este manifiesto la d ada est tica y poética, sino también porque hay cierta tendencia al romanticismo al hablar de creación, pues la idea de la creación desde la nada, sigue alimentando la idea del genio y esconde los procesos artísticos, por otra parte, hablar de creación también excluye personas que son parte del campo de las artes como intérpretes musicales, de danza y de teatro o más aún luthiers, personas que diseñan o programan y otras prácticas que est n en el arte, si consideramos este como una actividad social mediada por la tecnología y quienes trabajan en ella. Si aún así se quiere hablar de Creación en el arte, prefiero asociarla a la creación de conocimientos, para así marcar una diferencia con otras expresiones como la producción de conocimientos expresión más extendida pero que pertenece más a una jerga neoliberal.

- **Hacer arte es cuestionarse cómo hacerlo, es hacer y estar, pero con mayor intensidad.**

Adaptación de una idea de Massumi, B. (2015). Politics of Affect. Wiley.

Realizar práctica artística como investigación académica, supone un tipo de actitud reflexiva, autoreferenciada y con mayor intensidad que la práctica artística fuera del marco de la investigación. Por intensidad quiero referirme a la idea que Brian Massumi llama Afecto y que refiere a una “mayor sensación de estar integrado en un campo más amplio de vida, con otras personas y lugares”, “una sensación de estar más vivo relacionado con el sentido de lo dinámico lo indeterminado y lo no formado aún, la sensación que siempre hay otras formas potenciales de afectar y ser afectado que aún están por suceder”

- **Lo que acontece en la práctica artística, no ocurre en mí, pero tampoco ocurre sin mí. Sucede en el “entre” de mi agencia y la agencia material.**

Esto es para quitar cierto yoismo de la práctica artística, especialmente cuando es para investigación académica. La idea es que sea o lo sea que suceda, acontezca o emerja de la práctica artística esta siempre esta en una especie de modulación, de transacción entre la intencionalidad de la persona frente a la materialidad, y los comportamientos “defectuosos” o “inesperados” de la materialidad, tales como Glitches, acoples, rompimientos u otros resultados inesperados que asemejan a interfaces con autonomía y agencia propia. A esta dimensión es a la que yo llamo Ghost in the Shell o Fantasma en la máquina. Esta es la agencia propia de la dimensión material. Por lo que es en esta negociación entre ambas agencias donde ocurre la práctica artística.

- **Hacer Arte en la universidad implica la modulación entre lo que sabemos, lo que desconocemos, lo que se intuye y lo que emerge en una ecología comprometida a los cambios.** *Adaptación de una idea de Manning, E. (2015a). Against method. In Vannini. P (Ed). Non-representational methodologies (pp. 52-71). Routledge.*

Estas dos primeras son tradicionales de la universidad, lo que sabemos y lo que no sabemos, sin embargo la intuición no es una capacidad fácilmente recibida en la academia, tal como tampoco lo es lo que acontece. Entiendo aquí en la práctica artística a la intuición como una especie de sedimentación de la experiencia, que es mucho más que lo que Kant llama “intuición sensible inmediata que carece de articulación conceptual”, sino que es un “saber incorporado” por la misma práctica “ una acción afirmativa”, un reconocimiento inmediato del juego y una empatía a sus reglas”, que no es la casualidad ni la serendipia científica. La intuición está en las antípodas al espíritu del apriori de la distancia objetivante de algunos paradigmas de investigación.

- **Debemos reunir nuestros esfuerzos en cambiar institucionalmente la Universidad para un tipo de investigación que ya existe dentro de ella; las formas del arte como creación de conocimiento por derecho propio.**

Inicialmente pensé que no había cabida a la investigación artística en la academia, luego note que de haber investigación artística y financiamiento era solo para las investigación donde el arte era el objeto de estudio. Por ejemplo, el caso de las bases del Fondecyt Regular 2026 donde en el numeral 4.1 de admisibilidad y fuera de bases. Dice explícitamente que “serán inadmisibles los proyectos de creación artística”, pues este concurso busca proyectos de investigación que conduzcan a nuevos conocimientos o nuevas aplicaciones previstas. Sin embargo, los artistas investigadores han logrado incluir la práctica artística en fondos concursables, a veces camuflándose y otras incluyéndose en otras partes de la metodología y no como productos de investigación. A saber, se quiera o no en las Universidades se realiza práctica artística como investigación académica. Hay que asociar y colegiar propuestas políticas dentro de nuestras instituciones para definir, expandir o proponer cuestiones que afectan el reconocimiento y validación institucional de las formas de creación de conocimiento de las prácticas artísticas. Por ejemplo, las AFE (actividad formativa equivalente) en los postgrados que permite no realizar una tesis tradicional o en nuestro Doctorado de Estudios interdisciplinarios las descripción y los criterios de evaluación de las Tesis Obras.

3.9 Entre rutas sólidas y vías emergentes

Esta sección del texto es fruto de la no linealidad de la escritura, pues, llegado al capítulo 4, donde abordaré un caso de práctica artística sobre el cual se articule esta metodología en sí misma. Al iniciar este capítulo, volví a revisar las premisas y objetivos de esta investigación y me vi en la necesidad de agregar una sección que antecediera al abordaje de la práctica artística como tal. Por lo que esta especie de retroescritura nace por la necesidad de aclarar que el objetivo general de esta investigación es la propuesta de una metodología y esto no necesariamente contempla una propuesta de métodos.

Ahora, muchas veces en la literatura se toman posiciones extremas respecto al método en sí mismo, pues, por una parte, se teme que el método subordine la investigación artística a otras tradiciones de investigación, cuestión que Hübner remarca al citar el texto *Against Method* de Manning, quien con severidad dice: “La investigación-creación no necesita nuevos métodos” (Manning, 2015, p. 66, en Hübner, 2024); pero, por otro lado, la investigación en las artes no solo es un enfoque en la práctica artística, sino, como nos recuerda Borgdorff, “también incluye una promesa de un camino diferente en un sentido metodológico” (Borgdorff, 2010, p. 36).

Entonces, sí estoy de acuerdo con Manning en dejar de considerar un cuerpo de métodos como el estándar para la práctica artística como investigación académica, especialmente cierta predilección por el lenguaje escrito, sin agotarse en otros intentos por establecer métodos que deberían ser a priori; sin embargo, encuentro de gran utilidad las publicaciones que sirven de catálogos de métodos. Muy al contrario de lo que se podría creer, ciertamente este tipo de publicaciones fueron la semilla inicial de mis preguntas de investigación para este estudio. Ejemplos de publicaciones con estas características son el *Handbuch Künstlerische Forschung* (2015) de Badura, Dubach y Haarmann, literalmente *Manual de investigación artística*; el texto de Patricia Leavy *Method Meets Art: Arts-Based Research Practice* (2020); o el texto de López-Cano y San Cristóbal, *Investigación artística en música: problemas, métodos, experiencias y modelos* (2014). Textos que no tienen ninguna pérdida; muy por el contrario, son un intento de hacer aparecer formas específicas de métodos, desde el préstamo de otras disciplinas, la adaptación de estas para el campo de las artes o propuestas originales para una práctica artística en el marco de la investigación universitaria. Y las valoro

como un *desde* y no como un *hasta*; en otras palabras, nos sirven para iniciar la reflexión del cómo y no como un conjunto finito de posibilidades dadas de antemano para la práctica artística.

Es en este sentido que, en vez de dar métodos a priori, revisaré críticamente la propuesta de Falk Hübner (2024) que aparece en el libro *Method, Methodology and Research Design in Artistic Research: Between Solid Routes and Emergent Pathways*, desde donde he tomado el subtítulo para nombrar esta sección de la tesis. A propósito, Hübner llama a su modelo *Common Ground* (terreno común), y pretende dar cuenta del conocimiento compartido que existiría entre diferentes maneras de investigar y que les permitiría una comprensión mutua. Es en este sentido que uno de mis objetivos es justamente el cómo una persona que ejerce el arte y la academia pueda tributar a ambas prácticas sin tener que dejar de pertenecer a alguna para encajar en la otra. Así, muchas veces mediante un diagrama de Venn intentaba explicar el campo donde estoy pensando: el cruce entre las prácticas artísticas y las prácticas académicas. Es allí donde emerge el campo de esta propuesta metodológica.

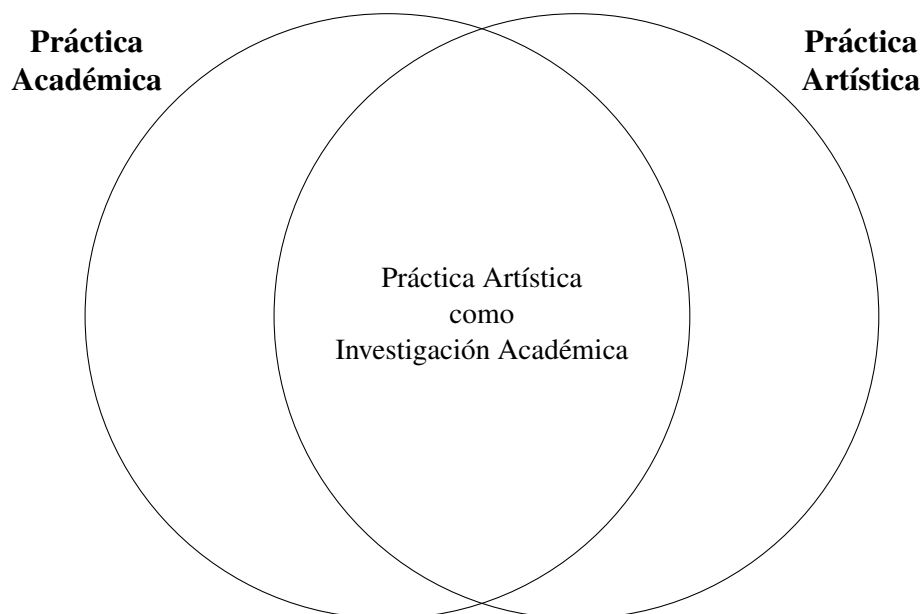


Figura 3: Diagrama de Venn: Relación entre práctica académica y práctica artística

El modelo *Common Ground* tiene tres niveles; para este caso, me referiré solo a los niveles que hablen de la construcción de métodos (*Crafting Methods*), y marcaré las diferencias que considero relevantes dentro de la propuesta metodológica general que he propuesto en esta investigación.

Hübner llama al nivel interior de su modelo *el marco de elaboración de métodos* (*Crafting Methods*) y busca dar líneas para la construcción desde cero de métodos, en lugar de utilizar métodos predefinidos “por la disciplina, la convención o la tradición” (p. 66). A saber, Hübner propone una red de cinco elementos para la elaboración de métodos; *Entidades, Actividades, Documentación, Reflexión y Aprender/Experimentar/Conocer*. Con esto, busca evitar la linealidad de pasos, dar más flexibilidad y fluidez a este repertorio de ideas, pero también evitar la jerarquización de unos por sobre otros. Pues un marco para la elaboración de métodos no busca dar reglas que digan qué hacer en el caso de la investigación, sino proporcionar criterios que ayuden al artista investigador a evaluar la situación y tomar sus propias decisiones. En este sentido, coincido con Hübner al plantear pluralidad de criterios respecto a los métodos, muy en la línea de Feyerabend (1983).

Entidades

Es el primer elemento de este marco para la elaboración de métodos y, para Hübner, refiere a las entidades humanas y no humanas que finalmente son centrales en la actividad de investigación, de manera activa o pasiva. Son quienes realizan acciones o cumplen un papel o función dentro del método. Ayuda a entender este elemento con preguntas del orden: ¿quién o qué participa, de qué manera y con qué tipo de papel o función?

Ahora, puede referirse en primera instancia a la persona que realiza la práctica artística como investigación, pero también es un intento de describir, hacer consciente o mapear todas las entidades involucradas, lo cual puede hacernos generar nuevas ideas o hacernos conscientes del grado de articulación entre las entidades. El concepto de entidades como actores humanos y no humanos, Hübner declara exponerlo dentro del contexto de *la teoría del actor-red* (ANT) de Bruno Latour (2005) y los objetos de *la ontología orientada a objetos* (OOO) de Graham Harman (2016). Sin embargo, cuando en el Manifiesto para la Práctica Artística como Investigación Académica digo que lo que acontece sucede en el entre de mi agencia y la agencia material, no estoy asu-

miendo una postura posthumanista. Uso la metáfora de la “agencia material” para hacer conciencia precisamente de que la dimensión material tiene características dadas; si son naturales, pasan por cuestiones físicas y orgánicas; pero si son objetos, no intento dotarlas de una agencia en sí mismas, sino más cerca de la teoría del actor-red: están allí y nos permiten negociar acciones o modular comportamientos porque otros humanos han estado allí en su producción, por lo que es una relación finalmente entre personas, quizás de forma vicaria. Uso la metáfora de la agencia material para desplazar la concepción de autor en soliloquio hacia una red de humanos que interactúan entre ellos a través de objetos que son dotados de sentido, valor e ideología en una sociedad postindustrial.

El autor entiende las entidades esencialmente de manera performativa: una entidad hace algo activa o pasivamente en un bucle de retroalimentación con otras entidades. A manera de ejemplo, estas podrían ser: literatura o los autores de ella, espacios o lugares donde se desarrolla la práctica, entrevistados, instrumentos musicales, personas participantes de la práctica artística en cualquier sentido.

Actividades

Las actividades son, en sentido práctico, “lo que hay que hacer”, ya sea por el investigador o por algunas de las otras entidades de la investigación. Pese a que las actividades podrían pensarse como la activación de entidades, puede resultar útil pensarlas separadamente para darle énfasis en la acción; por ejemplo, quién podría ser el mejor agente para realizar una acción en particular. Considero que las actividades podrían ser planificadas de antemano; sin embargo, también podrían ser cuestiones que podrían ocurrir de manera —digamos— azarosa o de manera pasiva, como algo que quede al sol y se destiña o algo que tenga cierto proceso de degradación, lo que retroactivamente podría luego considerarse como una actividad (dejar al sol, no refrigerar algo). Finalmente, no tienen que ser actividades complejas en sí mismas y, de serlo, pueden desagregarse en actividades más simples concatenadas en cierta relación. A manera de ejemplo, estas actividades podrían ser: leer, caminar, mantener una conversación, improvisar, dejar vagar la mente, escribir, dibujar o bosquejar, entre otras.

Documentación

Por documentación se entiende tanto el proceso de recoger y acopiar información acerca de los elementos de la investigación, como de los productos que emergen de la propia. Este proceso puede tomar forma de manera tradicional en diarios, bocetos o cuadernos de reflexión. Entiendo aquí que resulta importante destacar este proceso de documentación en particular, para repensar tanto el qué y el cómo de lo documentado. Mucho de este proceso suele ser casi automatizado por los artistas, quienes documentan cómo pueden o cómo lo han hecho tradicionalmente. Es difícil saber qué cosas documentar y qué no, pues, muy en la línea de la arqueología del futuro, Nelson (2013) destaca lo útil que puede ser anticipar el final del proyecto, para así poder prever qué tipo de documentación sería la útil como evidencia. Al menos, podemos valorar que este esfuerzo puede articular la reflexión y la documentación, convirtiéndolo en una actividad misma del método y no solo una actividad posterior a las actividades tradicionales.

Así, Hübner reconoce en la documentación de los procesos múltiples valores en la investigación; por ejemplo, puede ayudar al investigador a recordar una situación específica que luego del tiempo puede hacerse más difícil de incluir en la reflexión, para ayudar así al investigador en su objetivo final de dar cuenta del proceso realizado en la investigación. Hübner menciona, al menos, dos problemas de no documentar un proceso. El primero es que, al no documentar un proceso, esto lo dejaría en manos de la memoria que, según Hübner, es un lugar menos fiable, y para ello argumenta citando a la etnógrafa Kate Swanson en la frase: “si no lo anotas, lo vas a olvidar. Permíteme repetirlo: se olvidarán las cosas” (Swanson, 2014). Cuestión que en principio parece una desconfianza razonable, pero que menosprecia la capacidad del cuerpo de contener acciones y repertorios (Taylor, 2015). Sin duda, según qué tipo de actividad y experiencia, habría que pensar en el tipo de documentación o en tipos de enfoques en donde poder registrar de mejor manera esta información, si al final el tipo de herramienta mnemotécnica puede variar según el tipo de investigador y el tipo de práctica artística a realizar. Pues siempre hay una lectura de la documentación; siempre hay un nivel semiótico de lo que guardamos. Como ejemplo de formas que puede adoptar la documentación son: diarios, álbumes de recortes, agendas, bitácoras, fotografías, grabaciones de audio, guiones, partituras, bibliografías comentadas.

Reflexión

Hübner (p. 83) provee una distinción entre los conceptos de reflexión, reflexividad y difracción. En primer lugar, por reflexión: al igual que en los casos anteriores, separarlo del continuo de la investigación y destacar su proceso puede servir para hacer aparecer ideas que puedan quedar sumergidas en la compleja red de elementos que se articulan en la práctica artística como investigación. Por lo tanto, darle relevancia o marcar cierta intensidad en este aspecto está relacionado con la práctica de crear significado, en palabras de Hübner. En este contexto, la reflexión sería por parte de la persona que investiga, pues, de todas maneras, esta reflexión podría ser articulada como una actividad entre los agentes que toman parte de la investigación en general. Para Hübner, este destacar la reflexión puede hacer emerger el lugar donde el investigador se toma el tiempo y el espacio para el pensamiento y el análisis, para pensar lo que ha sucedido y lo que ha documentado. Si bien Hübner advierte que no pretende situar al investigador como único centro de la reflexión, destaca el pensamiento hacia el propio papel del método determinado y así procesar el sentido de las experiencias y los acontecimientos ocurridos. Esta descripción de reflexión de Hübner está muy embebida de la distancia teórica frente a la práctica misma, pues siempre establece una separación temporal, una especie de secuencia lineal entre las acciones, las entidades y el sentido.

Así, bien en honor a la verdad nunca lo explicita textualmente; su mirada, quizás simplificadora para allanar diferencias a favor del “terreno común”, siempre intenta seguir una secuencia que puede no ser lineal entre, por ejemplo, actividades, documentación y reflexión. Pues la reflexión puede surgir durante las actividades, o la propia documentación puede ser un lugar de acciones de sentido, en el cual el proceso puede ser iterativo en bucle hasta un hito de salida que retroalimenta la experiencia, y que no necesariamente se producen en forma secuencial, especialmente si son guiadas por la intuición que, en el marco de esta investigación, describo como una especie de acción guiada por una reflexión inmediata establecida por una documentación encarnada. He intentado encajar la intuición descrita anteriormente en esta secuencia de pasos propuesta por Hübner. De todas maneras, en el marco general, hace una distinción entre reflexión y reflexividad, y es ahí donde considera que puede tener un lugar de forma iterativa en distintas etapas, sin embargo, insisto en la forma que tiene que presentar la linealidad del método. Finalmente, resumo este paso con la cita

de John Dewey: “la reflexión, en su sentido más básico, puede considerarse como el aprendizaje a partir de la experiencia” (1933). Esto puede incluir preguntas como: ¿Qué pasó?, ¿Qué hiciste?, ¿Qué esperabas?, ¿Cómo te sentiste?, ¿Qué fue diferente de lo esperado?, entre otras.

En segundo lugar, Hübner hace énfasis en la reflexividad y la define como la capacidad de analizar y comprender el mundo propio, reconociendo las lentes e influencias particulares que cada uno aporta en el contexto social (Fook, 2019, p. 63). En otras palabras, como Helen Kara (2018, p. 117) lo define al citar a Dean (2017): “la reflexividad es el examen de las condiciones tanto estructurales como personales que nos ayudan a comprender el conocimiento que creamos”. Resulta difícil precisar un significado fijo de la reflexividad, pues ha tenido diversos desarrollos a lo largo de los años y en las diferentes culturas de investigación, respondiendo a problemáticas contextuales y disciplinares. De todas maneras, esta reflexividad, a veces llamada reflexión crítica (Fook, 2019), nos sirve como genealogía para entender un tercer concepto revisado por Hübner: el de la difracción.

Para entender la *difracción*, primero debemos entender que tanto el término reflexión como el de difracción vienen del uso metafórico del reflejo de las ondas, tal y como lo describe la física. Por una parte, la reflexión sugiere una actitud de “rebote” sobre una superficie; en metáfora sería la actividad mental en la que alguien se mira en un espejo con el fin de pensar en sí mismo. De esta definición nace la crítica de Haraway (1992, en Bozalek y Zembylas, 2017), al plantearse que la reflexividad podría no ser suficiente para visibilizar el yo en relación con el conocimiento situado. De esta manera, la reflexividad y la reflexión crítica estarían centradas en las diferencias del “reflejo”, mientras la “*difracción*” no se centraría en donde aparecen las diferencias, sino en los efectos de las diferencias y su capacidad de combinarse, amplificarse o anularse. En otras palabras, Barad lo explica directamente con palabras de Niels Bohr, como el fenómeno físico que forma parte de las ondas al combinarse, superponerse, curvarse y extenderse al encontrar un obstáculo (Barad, 2007, en Bozalek y Zembylas, 2017). Ambas autoras hacen explícito énfasis en el carácter relacional que tiene la difracción como método epistemológico y ético al hacer aparecer entidades y sujetos “otros” y la capacidad de modular nuestra producción de conocimientos.

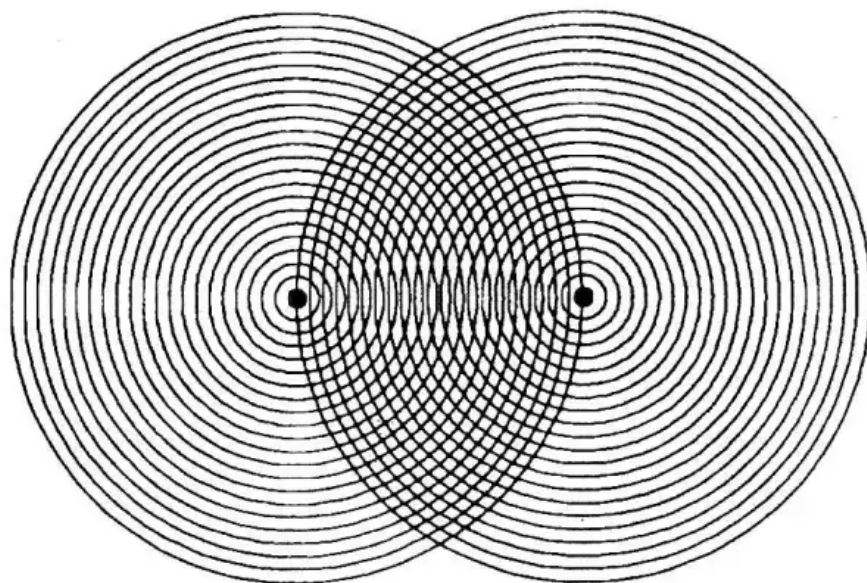


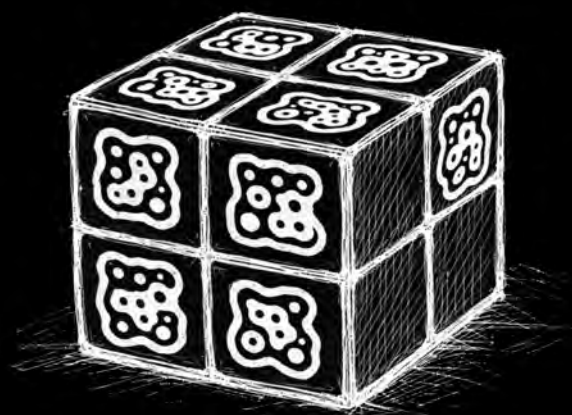
Figura 4: Interferencia de ondas de difracción. realizado por Hübner (2024)

Aprender/Experimentar/Conocer

Este paso final tiene como objetivo averiguar los resultados del método; sin embargo, este resultado puede no ser un resultado definitivo o final, puede considerarse como un “aporte” intermedio o la salida de un método como la entrada de otro método posterior. En parte es por eso que Hübner utiliza tres verbos taxonómicamente distintos, y la diferencia radica en el lugar donde el artista investigador sitúe el resultado del método en la secuencia de investigación. De todas maneras, Hübner advierte que los resultados no se limitan a cuestiones puramente teóricas o puramente lingüísticas, pues el resultado puede ocurrir performativamente o de manera fluida, pudiendo ser expresados, además, en formas de datos simbólicos distintos de las palabras en un texto discursivo, parafraseando a Brad Haseman (p. 90). Estos resultados que actúan sobre la investigación pueden ser presentados en diversas formas de conocimiento experiencial, práctico y presentacional, basado en la epistemología ampliada de John Heron y Peter Reason (2008, en Hübner, 2024, p. 91). Ejemplos de esto son emocional, encarnado, experiencial, espiritual, intelectual, intuitivo, práctico.



Capítulo 4

Obra Ars Combinatoria



4.1 Registro de Obra

Este capítulo, además de documentar la creación de una obra, se presenta como un caso de estudio. En él se ejemplifica la aplicación de la metodología práctica artística como investigación académica, explicada en los capítulos anteriores. Se expone, así, el papel de la praxis y la obra en una cadena de acciones investigativas donde la pieza no constituye un output final, sino un agente que retroalimenta la secuencia de acciones y de reflexión, generando nuevas ideas y prácticas dentro del contexto académico.

Para entender esta sección es necesario poder escuchar un registro de la obra *Ars Combinatoria*. Sugiero el uso de audífonos , para poder apreciar, de mejor forma, el sonido y el campo estéreo de la obra. Aquí el enlace para ver el registro  :



<https://www.youtube.com/watch?v=MMDayyETUzg>

4.2 Bitácora de Métodos

A continuación, explicaré el modo, los criterios y las acciones realizadas en la construcción de la obra *Ars Combinatoria*, con especial énfasis en la toma de decisiones, su articulación y prácticas. Estas, encarnadas fundamentalmente en la creación e implementación de métodos y cómo estos se conectan en una estrategia de métodos que dé cuenta de las diversas trayectorias de estos, por ejemplo, lineales, no lineales, iterativos y condicionales.

Para facilitar esto, he diseñado un esquema visual de la organización y la estrategia de los métodos y articulación, por lo que por cada método habrá una ficha que lo identifique respecto a las entidades, actividades, documentación, reflexión y Aprender - Conocer, junto con otros elementos relevantes para el caso a caso, como influencias, textos y cualquier otro elemento que haga explícito el proceso de práctica creativa al momento de construir la obra *Ars Combinatoria*.

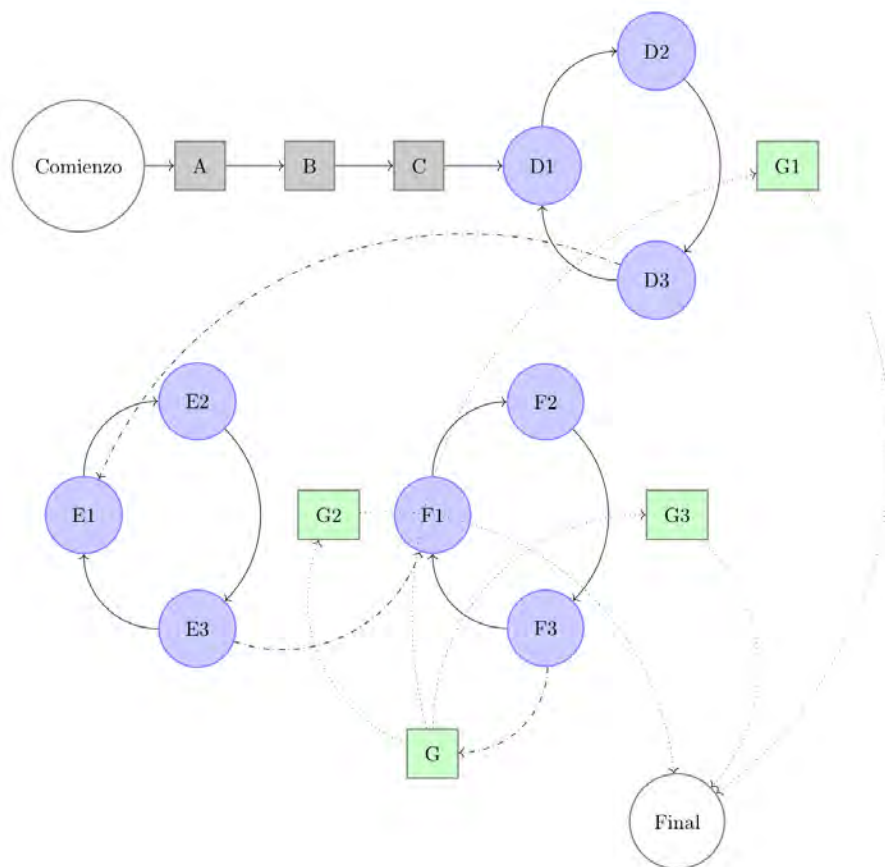


Figura 5: Esquema visual de Organización y Estrategia de los Métodos

- (A) Condensación de Preguntas
- (B) Modos para solicitar el Azar
- (C) Práctica Guiada por la Intuición
- (D1-E1-F1) Práctica Guiada por la Práctica
- (D2-E2-F2) Práctica de Programación Creativa
- (D3-E3-F3) La Medialidad y lo Emergente
- (G) La Forma de la Escucha
- (G1-G2-G3) Lo Liminal: Umbrales, Puentes y Codas

4.3 Métodos

4.3.1 Condensación de Preguntas

Método Condensación de Preguntas (A)

Entidades
Artista Investigador - Cuaderno/Diario - \LaTeX - *DeepSeek*.

Actividades
Escribir en un cuaderno muchas preguntas de investigación, para luego pedir a *DeepSeek* que haga una lista de palabras con frecuencia de aparición y que las ordene por categorías dadas. Luego con ese material crear en \LaTeX nubes de palabras.

Documentación
Cuaderno con las preguntas - Código para las nubes - Imágenes de nubes generadas.

Reflexión
Visualización y Lectura de nubes de palabras con el fin de generar sentido por frecuencias y racimos de palabras.

Aprender - Conocer
Reconocer el sentido , en términos vectoriales, del campo semántico realizado entre todas las preguntas.

Aplicación del Método

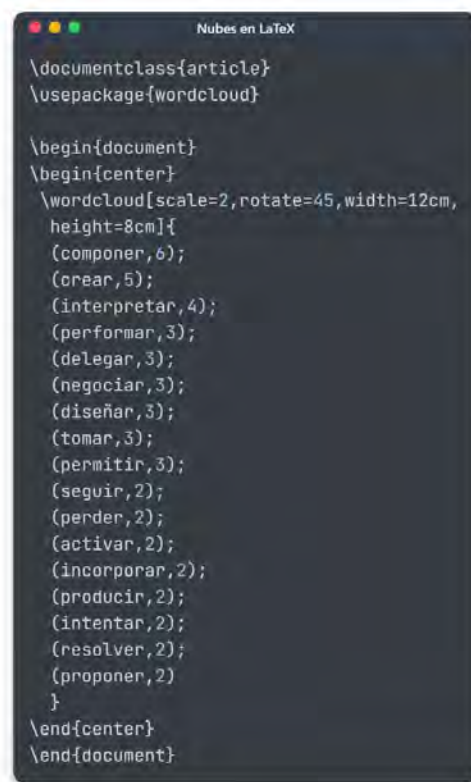
Inicialmente, el método se iba a llamar Saturación de Preguntas, pero, como está diseñado para crear nubes de palabras, entonces cambié su nombre a Saturación de Pregunta, debido a que el fenómeno físico de la creación de nubes se llama condensación. Sobre una libreta he escrito trece preguntas de investigación que tratarán los problemas de la práctica artística que he estado desarrollando en los últimos años, sin importar si eran similares entre ellas o si eran demasiado dispersas. No consideré un número mínimo ni máximo de preguntas; resultaron trece preguntas, las cuales fueron:

- ¿Cómo componer música en tiempo real?
- ¿De qué manera puedo delegar el control de lo que ocurre en la música?
- ¿Hay alguna manera de negociar la creación musical ?
- ¿Puedo no tomar todas las decisiones de creación musical?
- ¿Puedo diseñar un dispositivo que permita al azar y la aleatoriedad tomar decisiones sobre la música?
- ¿Seguir haciendo livecoding y composición en tiempo real, pero sin perder los recursos que me permiten la performance de la interpretación con instrumentos?
- ¿Es posible crear un instrumento, interpretarlo y componer al mismo tiempo?
- ¿Crear un ambiente donde emerjan comportamientos inesperados y azarosos de la materialidad?
- ¿Es necesario que la performance de la improvisación en código siempre sea tan quieta?
- ¿De qué manera desde la performance del intérprete con instrumentos poder activar códigos como si fuese livecoding?
- ¿Incorporar los errores del sistema en que produce la música a la performance de interpretar y hacer música?
- ¿Crear una interfaz donde pueda dinámicamente intentar resolver lo que la aleatoriedad me proponga en términos musicales?
- ¿Componer musicalmente en colaboración con un sistema que me proponga un comportamiento sonoro generativo?

- ¿Qué posibilidades me da el tomar los límites y posibilidades reducidas de un sistema de juego o similar para performar música y componer en tiempo real?

Luego, usando el modelo de lenguaje de inteligencia artificial DeepSeek, le solicité que, a partir de las preguntas de investigación, seleccionara palabras por frecuencia de aparición y realizara una lista con las palabras y su número de aparición. Además, le pedí que no considerara palabras con frecuencia de aparición menor a dos y que incluyera conectores o preposiciones y otras palabras que no sirvieran para las nubes de palabras. Así, realicé esto con tres criterios: el primero fue que considerara palabras y sus frecuencias, en general; luego, que construyese una lista de los verbos y sus frecuencias; finalmente, que armara una lista de los sustantivos y sus frecuencias.

A continuación, con estas listas de palabras y su frecuencia, programé en el entorno de composición de texto LaTeX un código que genera nubes de palabras.



```
\documentclass{article}
\usepackage{wordcloud}

\begin{document}
\begin{center}
\wordcloud[scale=2,rotate=45,width=12cm,
height=8cm]{
(componer,6);
(crear,5);
(interpretar,4);
(performar,3);
(delegar,3);
(negociar,3);
(diseñar,3);
(tomar,3);
(permitir,3);
(seguir,2);
(perder,2);
(activar,2);
(incorporar,2);
(producir,2);
(intentar,2);
(resolver,2);
(proponer,2)
}
\end{center}
\end{document}
```

Figura 6: Código para LaTeX para crear nubes de palabras

El resultado de las nubes fueron.



Figura 7: Nube de Palabras

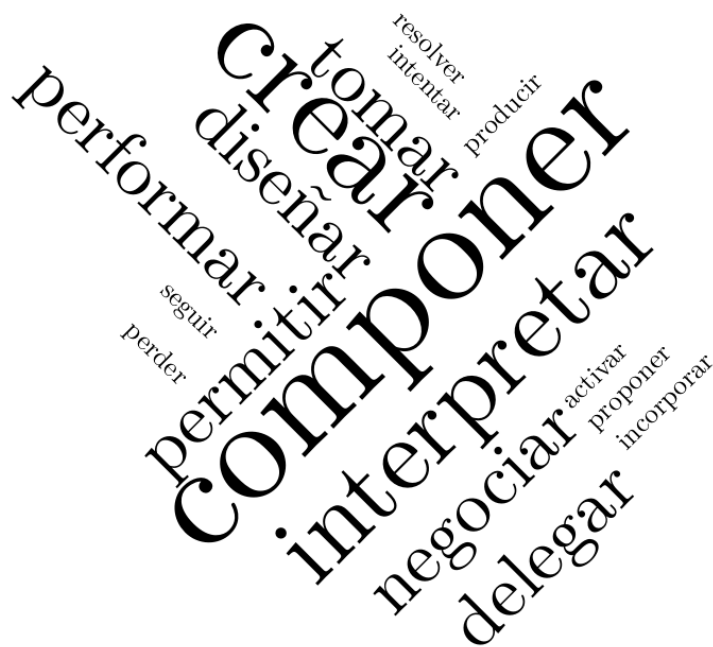


Figura 8: Nube de Palabras, solo Verbos

- Posibilidades – Creación – Aleatoriedad – Decisiones
- Sistema – Sonoro – Azar – Tiempo – Livecoding
- Improvisación – Dispositivos – Instrumentos – Performance

Todos estos racimos de palabras comienzan a dar sentido y apuntan en una dirección que me permite entender una especie de metapregunta de investigación que señala hacia una direccionalidad. Por lo que la respuesta, al menos parcial, deberá ser encontrada, experimentada o emerger de una práctica artística. En este sentido, lo aprendido en este método sirve como insumo, material o guía para la aplicación del próximo método que tiene que considerar abordar cuestiones que se ocupen desde la práctica, la materialidad o los sistemas de los conceptos emanados de la nube de palabras.

4.3.2 Modos para solicitar el Azar

Método Modos para solicitar el Azar (B)

Entidades
Artista Investigador - *Soni-Pi* - *Reactivation* - *Pure Data* - Dados - Juego de mesa *Hive* - Cubo *Rubik* - Artistas Mediales consultados.

Actividades
Diseñar un sistema de reconocimiento de patrones visuales para construir un dispositivo que permita aleatorizar acciones sonoras.

Documentación
Fotografías - Diagramas de interacción entre softwares - capturas de pantalla de computador.

Reflexión
Reflexión: recursos materiales y sus capacidades

Difracción: ver a través de otras personas aspectos de la interfaz musical que me resultaban ciegos.

Aprender - Conocer
De manera intuitiva considerar una opción por sobre otra, al reconocer capacidades que luego deben ser exploradas en la práctica y reconocer comportamientos emergentes del sistema.

Aplicación del Método

Inicialmente, el nombre del método no era “Modos para solicitar el azar”, sino un nombre tentativo similar a “Crear una interfaz donde delegar las decisiones” o algo parecido. El no tener el nombre definitivo del método no impidió empezar a trabajar en él. Sin embargo, el nombre apareció de la lectura del texto *Sonido y acontecimiento* de Gustavo Celedón (2016, p. 37), donde habla de Cage y dice: “Digamos que en Cage el método es buscar, indagar e inventar modos para solicitar el azar”. Me pareció una forma muy concreta de comunicar una práctica composicional dinámica y centrada en el proceso; de ahí el nombre del método.

Tipo	Cantidad	Posición Webcam	Activador	n° Secuenciador
Dados Musicales	1	nadir	entrada y salida	6
Hive ReacTIVision	2	cenital	mover eje Y	8
Cubo ReacTIVision	3	frente	Mover eje X	12
Rubik ReacTIVision	4	costado	Rotación	24

Figura 10: Itinerario de alternativas, Modelo de Esquema de Pérez Arroyo (2012)

Este esquema sirve para mostrar las alternativas que existieron en cada nodo en la construcción de esta interfaz musical. Cada columna es una posible solución, y el problema está marcado en la primera fila en cada caso: tipo de interfaz, cantidad, posición de la web, trigger o activadores, número de pasos de la secuencia rítmica.

En primer lugar, por mis anteriores prácticas ya era consciente del origen etimológico de la palabra “aleatorio”, el cual proviene etimológicamente de *alea*, literalmente, dados y, por consiguiente, asociado a los juegos de dados y a cualquier evento difícil de determinar por estar regido

por el azar. Pero, además, buscando fuentes para confirmar la etimología, averigüé que la palabra “azar” proviene del árabe al-zarr¹ y que también refiere a “dado”; y, similar a aleatorio, se usa para describir una situación que depende de una tirada de dados (Coromines, 1973, pp. 39-76).

Considerando esto, mi primera opción fue utilizar directamente unos dados con notas musicales, como estos.



Figura 11: Dados con notas musicales

En primer lugar, resultaba la idea más evidente con los materiales que ya poseía; además, eran doce dados, lo que me permite asegurar la polifonía. Sin embargo, luego de probar algunas tiradas, noté que circunscribir la aleatoriedad solo a notas musicales, en este caso, en nomenclatura inglesa, limitaba a priori un sistema tonal y alta frecuencia en coincidencia entre los dados. Aunque efectivamente era un modo para solicitar el azar, era un azar bastante reducido, y que luego debía lograr que un sistema en tiempo real lo activase. La segunda opción fue utilizar el software de visión por computadora de código abierto ReactIVision, el cual viene con unos símbolos o marcadores “fiducial” que ya vienen programados y sirven para ser reconocidos mediante computer vision con una webcam. A continuación, como forma de delegar la entrada y salida de estos símbolos, estos seguirán las reglas de la manera de jugar del juego de mesa HIVE, el cual es similar al ajedrez en términos de jugabilidad, pero el tablero se va armando turno a turno con cada jugador al jugar fichas hexagonales. Por lo tanto, hice con cartón piedra varios hexágonos y a cada ficha le agregué un “fiducial” para experimentar las posibilidades de este sistema.

¹En algunos diccionarios aparece como “flor” debido a que en las caras de los dados se adornaban con una flor, pero finalmente su asociación a los dados y a lo no determinado se impuso por el uso.



Figura 12: Marcadores reactIVision planos y juego de mesa HIVE

Esto, directamente inspirado en el ajedrez electroacústico que, en 1968, Marcel Duchamp y John Cage usaron para tener una partida-concierto, donde a partir de micrófonos piezoeléctricos cada movimiento de los jugadores activaba sonidos²

De esta experiencia, el software ReactIVision fue principalmente el mayor hallazgo, pues permite presentar una imagen “fiducial” a la webcam y con esto ya puede usarse como detonador de acciones en el código: una especie de programación condicionada por la entrada o salida, e incluso movimientos dentro de los ejes X e Y dentro del rango de toma de la webcam.

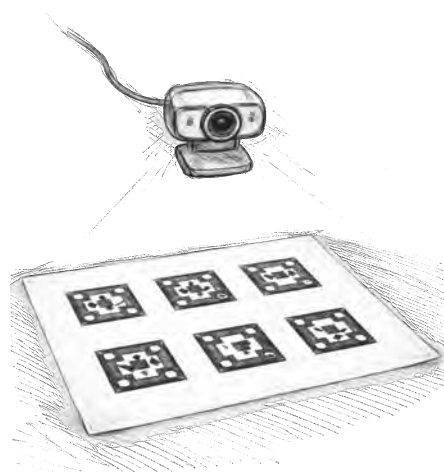


Figura 13: Esquema de reactIVision sobre marcadores planos

²Stévançe, S. (2010). *John Cage atendiendo a la re-definición del ámbito musical por Marcel Duchamp y la emergencia de una música conceptual* 109. Itamar, 47.

Una tercera opción fue retomar la idea del dado por su explícita poética de posibilidades, su versatilidad, y por ser un objeto tridimensional que abre la posibilidad de ser captado desde la webcam desde más ángulos. Para esto, el mismo software ReacTIVision, en su implementación musical llamada Reactable, implementada por Sergi Jordà, Marcos Alonso y equipo en 2007, donde se usaron cubos con marcadores fiduciales para activar distintos comportamientos algorítmicos, como tocar un sampler, activar síntesis de audio, activar un filtro de audio, entre otros.



Figura 14: Cubo original de Reactable

Uno de los problemas de esto es que se requiere un cubo para seis acciones asignadas, digamos, un marcador fiducial por cara, o sea, seis marcadores, uno por cara del cubo, lo cual requiere muchos cubos para realizar el ejercicio de las posibilidades. Por lo que consideré cómo un mismo cubo o dado de seis caras podría contener, además, posibilidades de combinatoria sin tener que cambiar el mismo dado por otro. Fue así como llegué a la opción de usar un cubo Rubik. Digamos que funciona como un dado de seis caras con la posibilidad interna de combinar otros elementos dentro de la misma cara; entonces, cada cara tiene nueve elementos combinables: más combinaciones de las que pueda necesitar en principio.

Es por eso mismo que decidí no usar el cubo Rubik tradicional de $3 \times 3 \times 3$, sino uno de menos caras. El de $2 \times 2 \times 2$ sigue teniendo muchas combinaciones, pero si cada cara tiene cuatro elementos que pueden ser activados por ReacTIVision mediante la webcam, me parecen suficientes para resguardar la polifonía necesaria, y cuatro por vez aún es manejable en términos de reconocimiento auditivo de lo que pasa. Sin embargo, quizás requiera dos dados Rubik por si necesito mayor densidad sonora. Así, consideré que el Rubik $2 \times 2 \times 2$ serviría, pues podría cambiar partes parciales de

cada cara al girar y combinar secciones, y no tener que cambiar toda de una vez, como sí sucede con un cubo con un marcador fiducial grande por cara.

Inicialmente, no consideré necesario modificar el cubo Rubik, pues la webcam solo reconocería el marcador fiducial y, en realidad, no puse mucha atención en cómo se vería el cubo. Sin embargo, al conversar con otros artistas e investigadores, la mayoría me señalaba constantemente la naturaleza de rompecabezas y de orden algorítmico que les generaba el uso de un cubo Rubik, pasando a segundo plano la característica de este dispositivo y su capacidad para el ejercicio de las posibilidades.



Figura 15: Registro construcción del Cubo

Finalmente, al entender que estaba sesgado porque solo pensaba en el sistema de visión computacional y no consideraba lo pregnante que resulta el cubo Rubik, y cómo culturalmente tiene asociadas ideas, prácticas y patrones asociadas al control y al algoritmo; todo lo contrario de lo que quería explorar. Entonces, decidí pintarlo completamente de negro para que perdiese su reconocimiento como cubo Rubik en primera instancia y se abriera a verse como un objeto diferente, junto con los stickers de los marcadores de ReacTIVision.

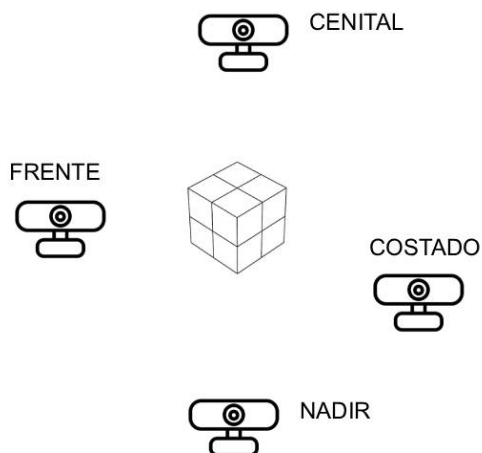


Figura 16: Posiciones de la Webcam

Respecto a la posición de la cámara, consideré cuatro opciones: de frente, cenital, nadir y desde el costado. Desde el nadir, el cubo debe estar sobre una superficie transparente para que la cámara lo tome desde abajo de la superficie, lo que es la dirección original del proyecto ReacTIVision. Principalmente, esto ocurre porque se separa lo que ve la persona, que mira desde arriba, de lo que ve la cámara, que lo ve desde abajo. Cuestión que consideré que no sería adecuado, porque separar lo que ve el artista de lo que ve la webcam resultaría en una dificultad adicional para mediar y negociar entre ambas visiones. Es por eso que la visión cenital es la que ofrece igualar la visión humana con la visión del computador.

La construcción de este cubo convierte a este en un instrumento musical esotérico, hago referencia a la acepción donde lo esotérico habla de algo de difícil entendimiento y ofuscación en su funcionamiento. Es por esto que tuve que pensar en el paradigma musical de este instrumento. En primer lugar, el cubo es un disparador de muestras de audio; o sea, cada vez que la webcam reconozca un símbolo, activará un sonido. Es un sistema de comportamiento, en principio, binario: por lo tanto, cuando entra un símbolo, activa, y cuando sale, desactiva. En segundo lugar, la capacidad de que rítmicamente esto funcione con gran variedad de posibilidades depende de la resolución de pasos que contenga el secuenciador.

Para garantizar la aparición potencial de gran variedad rítmica, era necesario combinar ritmos regulares y ritmos irregulares. Dicho de otra forma, era necesario que en un pulso pudieran

aparecer dos corcheas regulares, como tres corcheas irregulares. Para esto, es necesario calcular el mínimo común múltiplo entre 2 y 3, el cual es 6 ($\text{mcm de } 2 \text{ y } 3 = 6$). Por lo tanto, 6 pasos por pulso; en un compás de 4/4 serían 4 pulsos, o sea, 24 pasos.

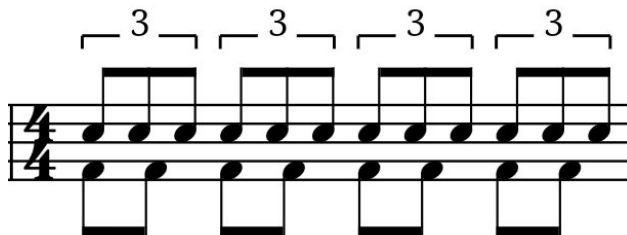


Figura 17: Tres contra dos en un compás

A continuación, muestro el itinerario de alternativas completados con las decisiones elegidas

Tipo	Cantidad	Posición Webcam	Activador	n° Secuenciador
Dados Musicales	1	nadir	entrada salida	6
Hive ReactIVision	2	cenit	mover eje Y	8
Cubo ReactIVision	3	frente	Mover eje X	12
Rubik ReactIVision	4	costado	Rotación	24

Selecciones: Rubik reaTIVision - 2 - Cenit - Entrada y Salida - 24

Figura 18: Itinerario llenado de alternativas, Modelo de Esquema de Pérez Arroyo (2012)

4.3.3 Práctica Guiada por la Intuición

Práctica Guiada por la Intuición (C)

Entidades
Artista Investigador - Cubo Instrumento Interfaz - Softwares del sistema interactivo - *reactIVision* - *Sonic Pi* - *Pure Data*.

Actividades
Experimentar las posibilidades de interacción entre la interfaz cubo con todo el sistema de software.

Documentación
Fotografías - Diagramas de interacción entre softwares - capturas de pantalla de computador.

Reflexión
Reconocer sesgos entre prácticas basadas en el hardware y prácticas basadas en el software.

Aprender - Conocer
Aprender las características que emergen entre los comportamientos prescriptivos y descriptivos.

Aplicación del Método

A continuación, explico el sistema y la interacción de los software que, en esta etapa, fueron puestos en práctica y experimentados sus características y limitaciones.

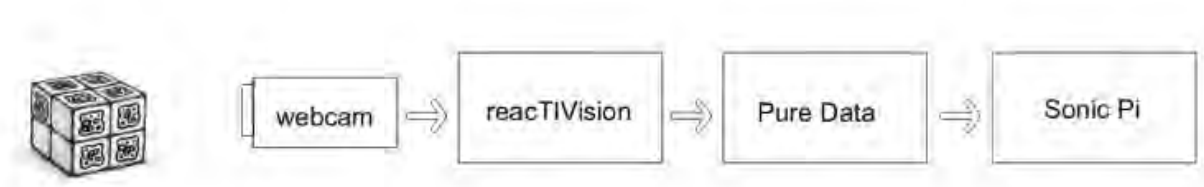


Figura 19: Sistema de interacción entre softwares

Entonces, de izquierda a derecha: el cubo que contiene los marcadores es tomado, desde una visión cenital, por la webcam. El software ReacTIVision reconoce en la imagen el marcador o los marcadores, recordemos que cada cara del cubo tiene cuatro stickers con marcadores; de esta manera, envía ID, el número de reconocimientos de cada marcador. Por ejemplo, manda la información de que el marcador n.º 1 ha entrado a escena; esto lo realiza en tiempo real con todos los marcadores que pueda reconocer en la imagen. A continuación, la información que indica la entrada o salida de un marcador en específico es enviada desde ReacTIVision a Pure Data mediante el protocolo Open Sound Control (OSC). Pure Data es un software de síntesis de audio, pero que, en esta ocasión, gestiona la información entre ReacTIVision y Sonic Pi. Podría evitarse este paso intermedio, pues ReacTIVision podría enviar la información mediante OSC a Sonic Pi directamente; sin embargo, no logré que esto ocurriese consistentemente, por lo que Pure Data recoge los datos OSC y los reenvía a Sonic Pi, logrando un sistema más estable y con la capacidad de, mediante consola, ir viendo en tiempo real la entrada y salida de símbolos. Finalmente, Pure Data reenvía la información del número de marcador, si entró o salió de la toma cenital, mediante OSC. Así, Sonic Pi tiene, en principio, códigos en condicional que solo se activan y dejan de activarse en la entrada o salida de un marcador específico, en este caso, 24 por cada cubo.

Todo este sistema y la cantidad de recursos fueron seleccionados de manera intuitiva. Como lo explico en la tesis, por intuición me refiero a una especie de conocimiento por acumulación de experiencia anterior: la capacidad de entender las reglas de juego que puedan establecerse entre los

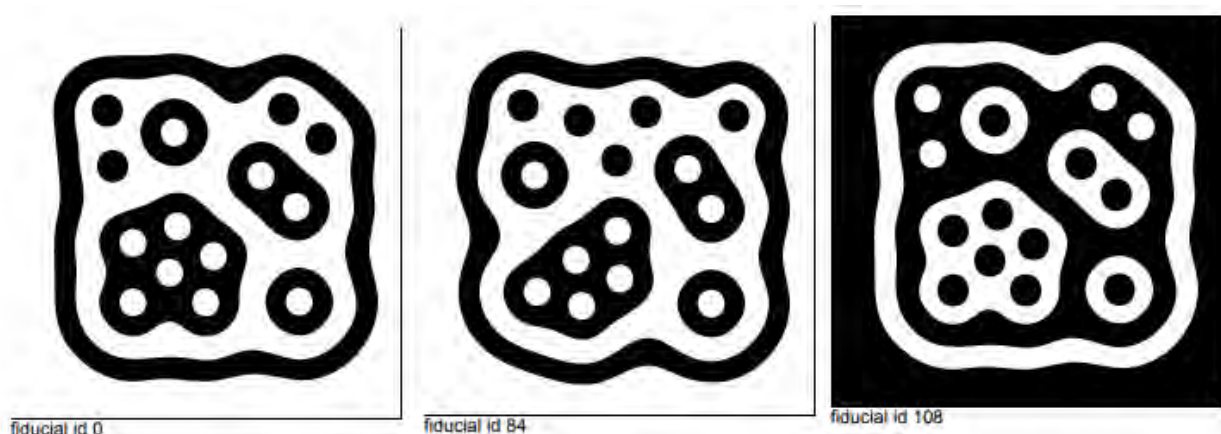


Figura 20: Comparación de Marcadores reacTIVision

elementos que ya están dados, la capacidad de combinaciones como suficientes para acercarse a la experiencia que se espera.

En parte, la aplicación del método consiste en poner en práctica todas esas decisiones que fueron tomadas de manera intuitiva y reconocer capacidades, limitaciones y realizar correcciones o cambios necesarios que emergen de la materialidad misma o de las articulaciones entre sistemas complejos que son difíciles de prever.

De la aplicación de este método, los principales hallazgos fueron dos. El primero es la característica de que, al manipular el cubo, mis propias manos intervienen en el reconocimiento del marcador, porque al manipular el cubo se tapa con los dedos y la mano mientras el cubo se está activando. En segundo lugar, si muevo muy rápido el cubo, ya sea al trasladarlo, girarlo o manipularlo, muchas veces el software interpreta un marcador por otro. Esto también pasa por la iluminación que se necesita para que la webcam tome la imagen constantemente, y la luz que se necesita no debe cambiar.

Así, al manipular el cubo, esto puede producir lecturas “erróneas”, al menos, en el modo en que se está aplicando el trigger, con entrada y salida de un mismo símbolo. Por ejemplo: al entrar el símbolo 0, se activa el comportamiento asociado a ese símbolo, y este deja de actuar cuando el símbolo 0 sale de la toma. ¿Qué pasa cuando el símbolo 0 entra en la toma, pero luego, por “error” de lectura, el sistema lee que salió el símbolo 84? Sucede que el sonido activado por el símbolo 0 nunca dejará de sonar, pues ya físicamente el símbolo 0 salió de la visión de la webcam.



Figura 21: Ejemplo de reconocimiento de Marcadores vía Webcam

Cuestión que puede ser administrada dependiendo de la velocidad y cuidado de la manipulación del cubo. Por lo que, en principio, siempre existirán cuatro marcadores activándose a la vez; pero si el movimiento es mucho más rápido y se inducen al error de lectura, puede lograrse que queden sonando muchos más sonidos y acciones musicales que las limitadas por las caras del cubo, en un efecto en adición. Lo que, finalmente, me llevó a decidir no usar dos cubos, sino solamente uno, pero que, a medida que la obra avance, la densidad sonora crecerá al manipular el cubo intentando producir “errores” de lectura.

4.3.4 Práctica Guiada por la Práctica

Práctica Guiada por la Práctica (D1 - E1 - F1)

Entidades

Artista Investigador - Cubo Instrumento Interfaz - Muestras de Audio - *Sonic Pi*.

Actividades

Buscar y Elegir muestras de audio - Diseñar comportamiento algorítmico.

Documentación

Partituras - Códigos - Diario de Criterios.

Reflexión

Reconocer relación entre comportamiento material sonoro y didáctica del sentido de la escucha.

Aprender - Conocer

Conocer características de la performatividad de articular el cubo y la relación con la algoritmia del sonido.

Aplicación del Método

La aplicación de este método, en este momento de la estrategia de los métodos, intenta comunicar la toma de decisiones en los aspectos sonoros, musicales y formales. Alex McLean expresa la experiencia de hacer LiveCoding³, o sea, improvisar con códigos, de esta manera: “podemos decir que estamos creando una obra musical, o la forma final de una obra musical, mientras se interpreta” (McLean, 2007, p. 3). En este caso, estamos realizando un modo de livecoding donde los códigos están preestablecidos, pero su ejecución depende de la performatividad de la interfaz musical, o sea, el cubo y sus combinaciones. Entonces, rescato la expresión de McLean cuando explica qué es hacer livecoding y lo define como: “El livecoding es construir un instrumento mientras se intenta tocarlo” (p. 3). De estas dos citas, podemos rescatar que el livecoding es interpretar y crear al mismo tiempo; improvisar, según McLean, la forma musical misma, mientras se interpreta, pero, al mismo tiempo, de la segunda cita, también es construir el instrumento mientras se está interpretando. Creo que uno de los problemas de esta obra es justamente la relación que hay entre forma musical, código en tiempo real y performance.

La obra tendrá una duración de diez minutos, en tres secciones de duración aproximada de tres minutos, a duración estándar de una canción de radio. Así, considerando que serán tres momentos con comportamientos distintos, similar a la forma musical concierto: o sea, rápido – lento – rápido.

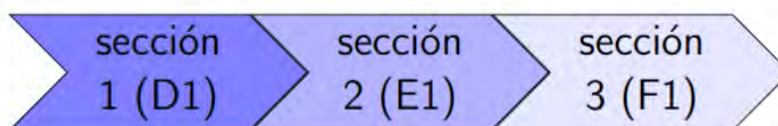


Figura 22: Forma Musical Concierto

³El live coding (o programación en vivo) es una práctica artística y técnica donde se escribe código fuente en tiempo real para generar música, visuales, coreografías o texto, convirtiendo el proceso de programación en una performance escénica. Se basa en la improvisación y la modificación de algoritmos sobre la marcha, proyectando el código para que la audiencia vea el proceso creativo

Sección 1 (D1)

En términos de los sonidos, consideré que las secciones también tienen que tener una capacidad didáctica. Me explico: con el tiempo de trabajar en música algorítmica y aleatoria he notado que sistemas muy complejos, con muchas configuraciones entre los elementos, pueden percibirse como si fueran pura aleatoriedad. Dicho de otro modo, una configuración sonora muy densa puede ser indistinguible del ruido blanco. Por lo que esta primera sección debe tener la capacidad de comunicar que el sistema es interactivo y reactivo a lo que ocurre entre el cubo, el intérprete y los sonidos. Por esto mismo he decidido que la paleta sonora sea fundamentalmente rítmica; de esta manera es más sencillo percibir la interactividad.

El primer material desde el cual se trabajó fue la pieza *Clapping Music* (1973) de Steve Reich, pieza realizada para dos intérpretes que percuten, mediante aplausos, secuencias rítmicas que, cada cierta cantidad de compases, se desfasan entre ellos. Sin embargo, la distribución de patrones de solo dos intérpretes en las 24 caras del cubo resultaba en una polifonía poco diversa rítmicamente. Así surgió la necesidad de una pieza similar, pero con más voces o con más alturas indeterminadas. El segundo material desde el cual se trabajó fue la pieza *Music for Pieces of Wood* (1973) de Steve Reich, pieza escrita para cinco intérpretes e instrumentos de percusión de madera. De esta pieza se utilizó la idea de usar instrumentos de madera; sin embargo, se usaron muchos más samples de audio de instrumentos de madera de los que en la pieza de Reich se utilizaron, principalmente por la disponibilidad de 24 opciones. De esta manera, aunque los cambios sean lentos por la estética minimalista de los referentes, estos pueden ser percibidos desde el patrón rítmico y desde el timbre de altura indeterminado. Los samples usados fueron cinco sonidos de woodblock de distintas alturas y cinco sonidos de granite block de distintas alturas.

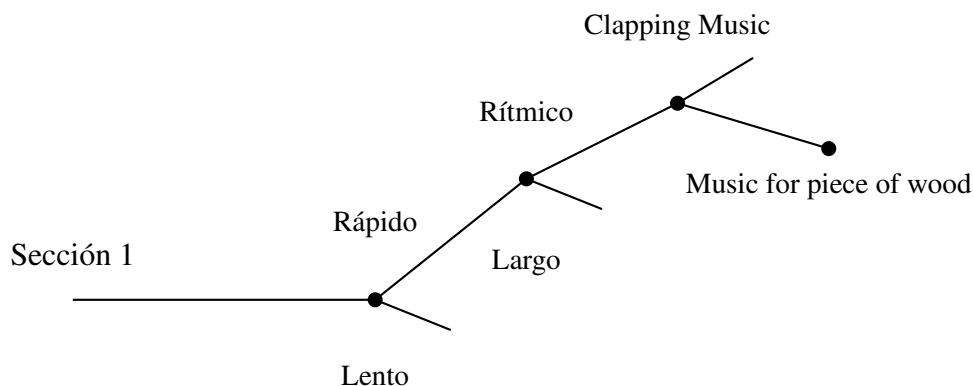


Figura 23: Bifurcaciones de una Práctica Artística (sección 1)

Lateralidad

He decidido usar una gráfica de bifurcaciones de las decisiones tomadas en la práctica artística en cada una de las secciones de la obra, en primer lugar, para hacer explícito y enfatizar una situación que no ocurre de forma lineal y muchas veces ocurre de manera caótica, pero que, sin embargo, puede mostrarse el énfasis de cada nodo de decisión. Así, para comunicar no solo las decisiones positivas que están explícitas en la obra, sino también mostrar todo lo que se probó y que quedó fuera de la pieza o quedó sintetizado en cada nodo de decisión. Este esquema es usado del propuesto por Pérez Arroyo (2012), pero también a partir de la lectura del poema “El camino no elegido” de Robert Frost (1916).

Dos caminos se bifurcaron en un bosque amarillo, Y lamenté no poder recorrerlos juntos Y como viajaba solo, largo tiempo estuve Y miré uno tan lejos como pude Hasta donde se doblaba en los rastrojos;

Luego tomé el otro, igualmente hermoso, Y quizá con mejor razón, Porque estaba cubierto de hierba y menos pisado; Aunque en realidad, el paso de los transeúntes Los había marcado casi por igual,

Y ambos esa mañana yacían del mismo modo En hojas que ningún paso había enlodado. ¡El primero, lo dejé para otro día! Sin embargo, sabiendo cómo un camino lleva a otro, Dudé si alguna vez volver yo debería.

Lo contaré un día con un suspiro Quién sabe dónde, en tiempos venideros: Dos caminos se bifurcaron en un bosque, y yo Yo tomé el menos transitado, Y mi elección marcó toda la diferencia.

Sección 2 (E1)

La segunda sección necesitaba ser contrastante respecto a la primera, por lo que es más lenta y necesita de sonidos más largos y de alturas determinadas. Además, estas extensiones de duración podrían no ser siempre regulares; o sea, que a momentos puedan ser unos más largos que otros, para así generar armonía, pero también melodía. Para esto, revisé la obra *Glasswork* (1982) de Philip Glass y utilicé las alturas de los primeros acordes para distribuir por cada marcador. Al ser una pieza para piano solo, hubo que recurrir a muchas duplicaciones, lo que no ayudaba a generar polifonías interesantes: muchos cambios no eran perceptibles por las pocas variables. En segundo lugar, trabajé sobre la pieza *Six Pianos* (1973) de Steve Reich, donde existe un gran repertorio de alturas al tratarse de seis pianos en simultáneo. El trabajo consistió en probar con las alturas del primer compás de la pieza con el sonido de sintetizador con síntesis de frecuencia modulada (FM).

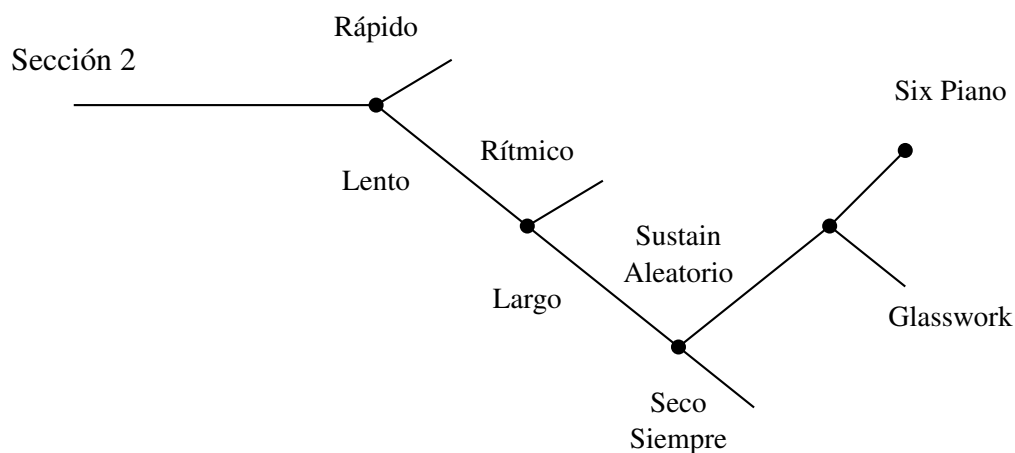


Figura 24: Bifurcaciones de una Práctica Artística (sección 2)

Sección 3 (F1)

La tercera sección fue trabajada luego de haber terminado las dos secciones anteriores. Remarco esto porque las secciones 1 y 2 están compuestas desde oposiciones: rápido y lento, o corto y largo. Así, esta última sección solo tenía el pie forzado formal de ser una sección rápida, la última de la forma concierto, por lo que la práctica sirvió para fijar y probar ideas y posibilidades respecto a la naturaleza de los sonidos de esta tercera sección.

En principio, probé dos alternativas. La primera, basada en una exploración armónica, o sea, alturas y su superposición polifónica. El resultado de esto funcionaba bien: ampliar el rango de frecuencias en comparación con las otras secciones. Sin embargo, la densidad de alturas es muy similar a la sección dos, por lo que saqué la base armónica y solo dejé el bajo y la percusión, pasando de una especie de free jazz a un drum & bass. Esto funciona como base para que otros sonidos se disparen con el cubo. Existe una progresión entre las secciones, y esta es la densidad de sonidos.

En pleno proceso de experimentación con el cubo y los sonidos, tuve la oportunidad de volver a ver la película *Hellraiser* (1987) de Clive Barker, en la cual aparece un cubo, llamado la Configuración del Lamento, que resulta ser un rompecabezas con el cual abrir un portal hacia otra dimensión donde habitan los cenobitas, seres sadomasoquistas de otro plano de existencia, y cuyo líder, *Pinhead*, controla experiencias de la carne, el cuero y las cadenas.

Esta influencia me llevó a elegir sonidos metálicos por sobre los sonidos de madera que había trabajado en la sección 1. Entonces probé percusiones metálicas y otras combinaciones hasta que llegué a los sonidos del piano preparado, que es un piano que ha sido modificado y alterado colocando objetos entre sus cuerdas para apagar, distorsionar y modificar el timbre normal de un piano. Para esto adquirí un pack de samples de la empresa de instrumentos virtuales Pssst! Instrumentos, lo que facilitaba directamente su experimentación y la toma de decisiones directa sobre material grabado.



Figura 25: Pinhead y el cubo Configuración del Lamento por Scott Jackson

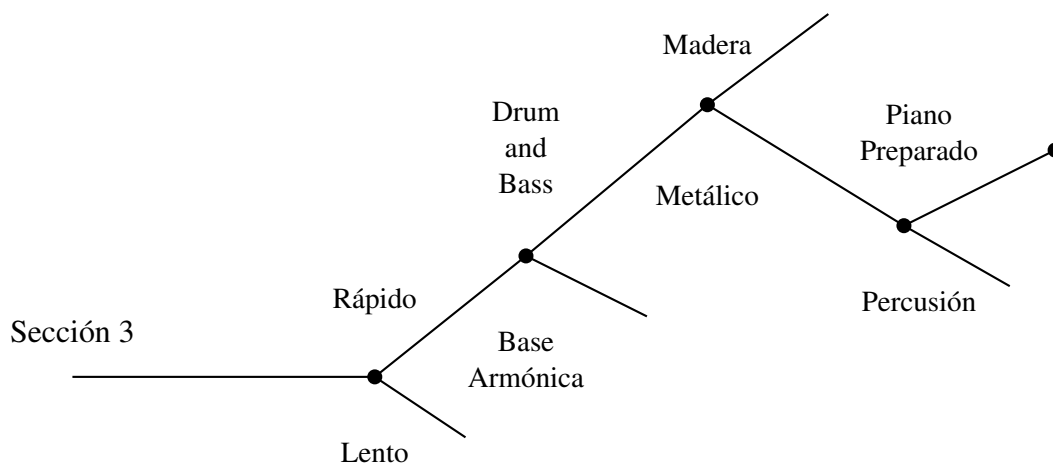


Figura 26: Bifurcaciones de una Práctica Artística (sección 3)

4.3.5 Práctica de Programación Creativa

Práctica de Programación Creativa (D2 - E2 - F2)

Entidades
Artista Investigador - *Atom* Entorno de Desarrollo Integrado (IDE) - *Sonic Pi* - *reac-TIVision*.

Actividades
Crear algoritmos - Escuchar comportamiento sonoros.

Documentación
Esquemas algoritmos - Código de Programación.

Reflexión
Reconocer relación entre esquemas musicales y algoritmos creativos para el sentido de la escucha.

Aprender - Conocer
Reconocer límites y posibilidades de la materialidad software respecto a algoritmos creativos y su performance.

Aplicación del Método

Este método da cuenta de las acciones realizadas en la obra dentro del contexto de la programación creativa (creative coding), que es una práctica artística donde el objetivo del código no es la eficiencia o la maximización de la funcionalidad de procesos algorítmicos, sino la búsqueda de posibilidades de expresión artística y de explotación estética. En este caso, el método consiste en buscar soluciones y probar posibilidades a la hora de programar la rítmica y la condicionalidad de los comportamientos sonoros en cada uno de los movimientos de la obra.

Para toda la obra se ha considerado un secuenciador rítmico de 24 pasos; es decir, hay 24 divisiones del compás como resolución máxima en donde expresar los ritmos musicales. Como ejemplo, un esquema realizado en ASCII:

```

Secuenciador Rítmico de 24 pasos
01 02 03 04 05 06 07 08 09 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24
[X] [ ] [ ] [X] [ ] [ ] [X] [ ] [ ] [X] [ ] [ ] [X] [ ] [ ] [X] [ ] [ ] [X] [ ] [ ] [X] [ ] [ ]

```

Figura 27: Secuenciador Rítmico de 24 pasos

De esta manera, cada pulso del compás de 4/4 ha sido dividido en seis pasos del secuenciador, siendo esto el mínimo común múltiplo entre 3 y 2, lo que nos garantiza poder superponer polirítmicamente dos corcheas regulares y tres corcheas irregulares (2:3).

Sección 1 (D2)

En la obra *Music for Pieces of Wood* (1973) de Steve Reich fue elegido el compás 192, pues este contenía voces haciendo golpes en el pulso, otras haciendo contratiempo y otras voces en un estado mixto de golpes a tiempo y evitando. A la hora de superponer estas voces, el entramado rítmico sería suficientemente rico en texturas. Por lo que decidí utilizar este compás para el desarrollo generativo de la primera sección de la obra.

En la siguiente imagen puede verse cómo cada corchea de cada voz es asignada, mediante un número, a cada uno de los pasos del secuenciador.

Figura 28: Compas 194 de la obra *Music for Pieces of Wood* de Steve Reich

Lo que se realizó fue que, por cada cara del cubo y en cada marcador de ReacTIVision, se fue asignando una parte de la voz. Dicho de otro modo, en el caso de la voz uno, cada marcador tiene una corchea adicional a su anterior marcador, pues la voz uno tiene cuatro golpes y cada marcador representa esa voz en un estado mayor o menor de completitud. Por lo tanto, no resultaría solamente una superposición de las voces entre otras, sino además distintos niveles de completitud y de subinformación de estas voces y sus posibles combinaciones.

1	1 7
1 7 13	1 7 13 19

Figura 29: Ejemplo de asignación de voces a marcadores

lo que en el código sería:

```

###player 1
  if $p0 == true then
  if $metro >= 0 && $metro <= seccionUno then
sample w1 , amp: rand,pan: -1 if secuencia.look == 1
sample g1 , amp: rand,pan: -1 if secuencia.look == 1
  end

###player 2
  if $p0 == true then
  if $metro >= 0 && $metro <= seccionUno then
sample w1 , amp: rand, pan: -1 if secuencia.look == 1 ||
  → secuencia.look == 7      sample g1 , amp: rand, pan: -1
  → if secuencia.look == 1 || secuencia.look == 7
  end

###player 3
  if $p0 == true then
  if $metro >= 0 && $metro <= seccionUno then sample w1 , amp:
  → rand, pan: -1 if secuencia.look == 1 || secuencia.look ==
  → 7 || secuencia.look == 13      sample g1 , amp: rand,
  → pan: -1 if secuencia.look == 1 || secuencia.look == 7 ||
  → secuencia.look == 13
  end

```

```

###player 4
  if $p0 == true then
  if $metro >= 0 && $metro <= seccionUno then
sample w1 , amp: rand, pan: -1 if secuencia.look == 1 ||
  ↳ secuencia.look == 7 || secuencia.look == 13 ||
  ↳ secuencia.look == 19
sample g1 , amp: rand, pan: -1 if secuencia.look == 1 ||
  ↳ secuencia.look == 7 || secuencia.look == 13 ||
  ↳ secuencia.look == 19
end

```

Sección 2 (E2)

El material utilizado en la sección dos fue Six Pianos (1973) de Steve Reich, y el procedimiento fue similar al de la sección 1; o sea, asignar las alturas del primer compás de Six Pianos a los marcadores de ReactIVision por cada voz.

The image shows the first measure of the piece 'Six Pianos' by Steve Reich. It consists of three staves, labeled 'Player 1', 'Player 2', and 'Player 3'. The music is in 4/4 time and D major. The notes are as follows:

- Player 1:** D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter).
- Player 2:** D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter).
- Player 3:** D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter).

Measure numbers 1, 4, 7, 10, 13, 16, 19, and 22 are indicated below the first staff.

Figura 30: Primer Compás obra Six Piano de Steve Reich

Por ejemplo, en el primer marcador, que corresponde a la nota fa sostenido (F#4), aparece en el secuenciador en los pasos 1 y 16. En código sería:

```
if $p0 == true then
  if $metro >= seccionUno && $metro <= seccionDos then
    synth s, note: :fs4 , amp: rand, pan: [-1,1].choose ,
      ↪ release: (knit 1, 9, 5, 1).choose if secuencia.look
      ↪ == 1 || secuencia.look == 16
  end
```

Sección 3 (F2)

El caso de la sección tres fue diferente, debido a que las dos primeras secciones funcionaron en gran parte como opuestas. Es entonces donde la sección tres tiene otra forma de operar e, incluso, más simple, diría. La sección completa tiene un bajo y percusión como base que no es alterada por el cubo. Sobre esta base, cada marcador del cubo tiene asignado un paso del secuenciador para activar el sonido. El sonido es un llamado a una carpeta con loops de sonidos de piano preparado y, a su vez, luego de elegir un audio dentro de la carpeta, se selecciona mediante el algoritmo onset un trozo dentro de este audio para reproducir en el secuenciador. Por ejemplo:

Secuenciador Rítmico de 24 pasos																								
01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	
[X]	[]	[]	[]	[]	[]	[]	[X]	[]	[]	[X]	[]	[]	[X]	[]	[]	[]	[]	[]	[]	[]	[]	[]	[]	

Figura 31: Secuenciador con los números 1-7-10-13 seleccionados

1	7
10	13

Figura 32: Ejemplo de números asignados a cada marcador

```

if $metro >= seccionDos then
  if one_in(s3) then
    sample loop, choose, onset: choose , amp: rand, pan:
    ↪ [-1,1].choose if secuencia.look == 1
  end
end

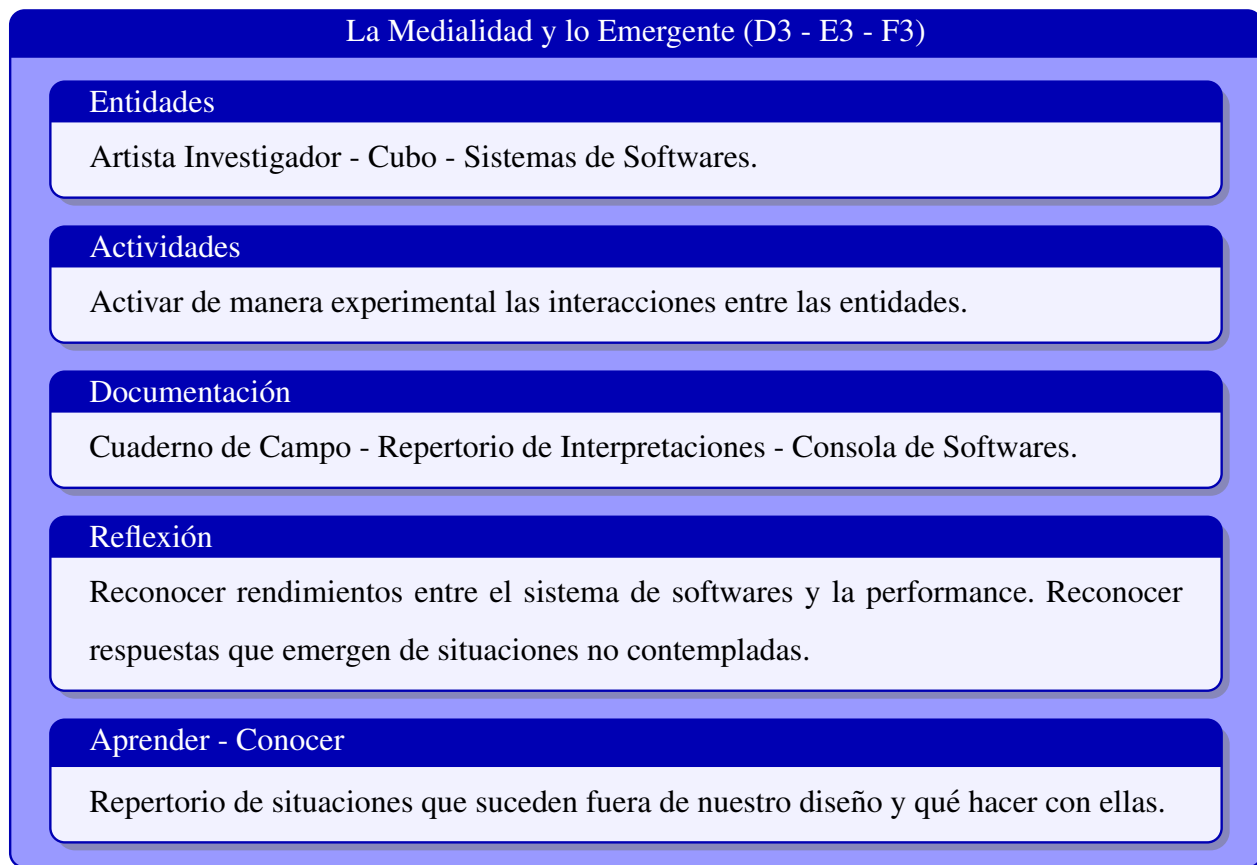
if $metro >= seccionDos then
  if one_in(s3) then
    sample loop, choose, onset: choose , amp: rand, pan:
    ↪ [-1,1].choose if secuencia.look == 7
  end
end

if $metro >= seccionDos then
  if one_in(s3) then
    sample loop, choose, onset: choose , amp: rand, pan:
    ↪ [-1,1].choose if secuencia.look == 10
  end
end

if $metro >= seccionDos then
  if one_in(s3) then
    sample loop, choose, onset: choose , amp: rand, pan:
    ↪ [-1,1].choose if secuencia.look == 13
  end
end

```

4.3.6 La Medialidad y lo Emergente



Aplicación del Método

Como cita premisa de este método y para orientar el espíritu de este, he elegido esta frase que viene del texto Estrategias oblicuas de Brian Eno y Peter Schmidt (2015, p. 22): “Respetar el error como una intención oculta”.

Inicialmente, en cada una de las partes de la obra, era posible escuchar y reconocer sonidos, comportamientos y rendimientos distintos a los que se esperaba. Muchos no volvían a aparecer en ensayos posteriores, y otros se hacían más recurrentes entre cada iteración de la práctica. En este sentido, muchas de las prácticas se reiteraron entre exploraciones de la manipulación del cubo y otras de la captación de los marcadores por el sistema de software en un simulador de marcadores que permiten agregar uno a uno los marcadores, incluso excediendo el número de cuatro marcadores que la materialidad del cubo permitía.

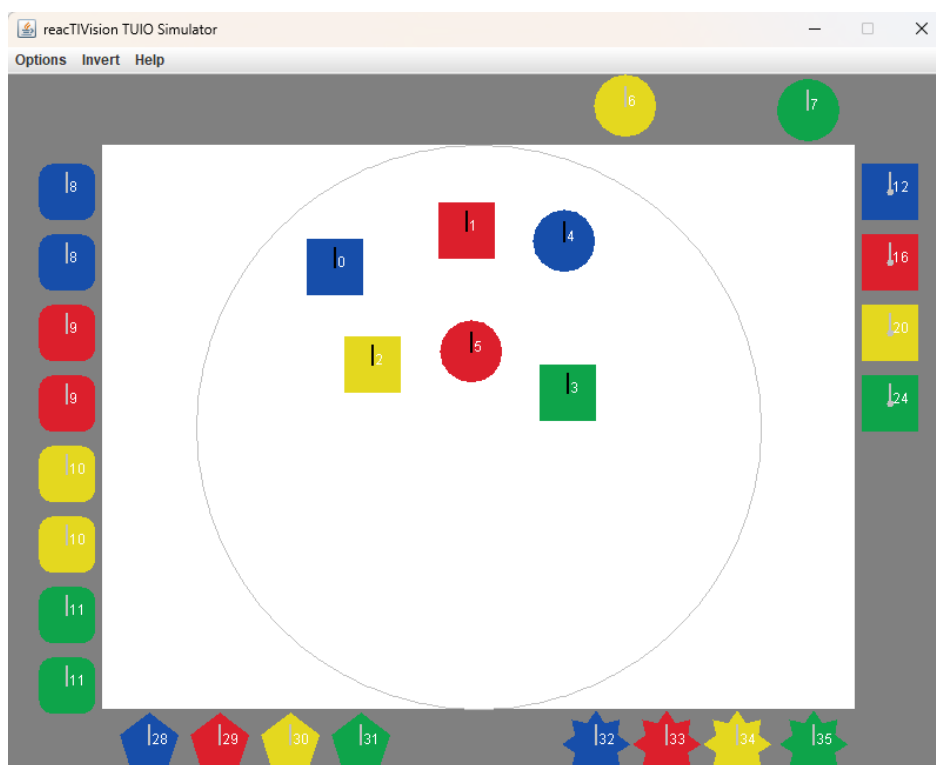


Figura 33: Simulador reactIVision

Sección 1 (D3)

Comenzando desde el inicio: como el sistema de marcadores funciona como un interruptor, cuando aparece el símbolo en el código cambia a su estado contrario; o sea, si está apagado, se prende, y si está prendido, se apaga. Explico esto porque en muchas ocasiones inicié el código con el cubo dentro de la toma y el sistema quedó al revés. Me explico: mientras estaban los marcadores había silencio, y cuando salían había sonidos; justamente al revés. Por lo que el sistema necesita que, al iniciarse, el cubo no esté en la toma o esté tapado; en la mayoría de los casos decidí taparlo con las manos.

La sección 1 es la sección que tiene más relación con el silencio, pues las otras secciones tienen bases rítmicas o bajos sobre los cuales se suman los sonidos gatillados por el cubo. La sección 1 es puramente sonidos del cubo. En primera instancia, esto tiene una función didáctica para mostrar cómo funciona el sistema. Por lo que mucho de esta práctica fue mostrar parcialmente el cubo; en vez de mostrar los cuatro símbolos de cada cara, he probado con tapar y mostrar dos o tres símbolos, incluso taparlos todos para que no haya sonidos. Sin embargo, dependiendo de la velocidad en que realice este tapado parcial, muchas veces el sistema no logra tomar con nitidez la acción e interpreta algún comportamiento distinto al que planifiqué, o interpreta un número de marcador diferente, con todo el problema luego de cómo hacer desaparecer un marcador que, en realidad, nunca existió.

Por otra parte, cuando activo el cubo en giros y combinaciones, mis propias manos tapan parcialmente los marcadores para la webcam. En este sentido, podría haber ocupado el sistema original de la *Reactable*, es decir, la toma en nadir y el cubo sobre un vidrio. Sin embargo, como antes lo expliqué, tenía dos opciones: una más ingenieril y la otra más artística. La primera era reparar el error; la segunda era incluir este comportamiento inesperado al sentido y lenguaje de la obra. Como este método tiene como axioma “respetar el error como una intención oculta”, decidí incluirlo en el lenguaje de la obra total. Lo que, en principio, hizo que las manipulaciones de esta primera parte fueran más lentas y con la intención de dejar en evidencia la interacción entre símbolos y sonidos, pues una vez emergido el “marcador fantasma” no hay marcha atrás y las voces se van acumulando, lo que finalmente da un sentido de densidad en aumento en la obra.

Sección 2 (E3)

La sección 2 fue principalmente una exploración de las formas de combinación del cubo y maneras de uso del cubo, todo esto para lograr que ocurriera con mayor probabilidad lecturas incorrectas de los marcadores. Situación que en la sección 1 puede ocurrir, pero de manera emergente. Sin embargo, en esta sección, además de las combinaciones entre marcadores, digamos, iteraciones del mismo cubo Rubik, se lograron fijar dos movimientos que aumentan las posibilidades de lecturas “fantasmas”.

La primera es utilizar directamente el cubo como un dado, es decir, arrojarlo para que ruede como si fuera un dado de seis caras comunes. Esto lleva mucha velocidad y muchas veces el efecto solo se consigue hacia el final, en la desaceleración del cubo.

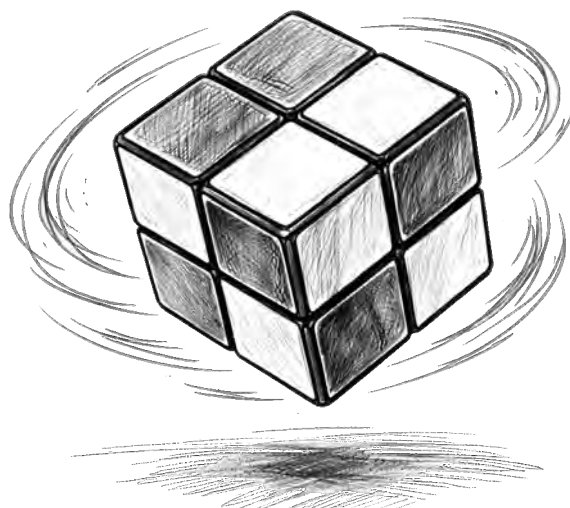


Figura 34: Cubo rodando como un dado

La segunda forma fue en busca de que la cámara tomase más caras que solo la lograda en cenital con el cubo apoyado sobre su cara. Esto se consiguió apoyando el cubo sobre uno de sus vértices, para que así la cámara, desde el cenital, tomará al mismo tiempo más de una de sus caras, logrando así interferencia en la toma del software, pero también aumentar la cantidad de marcadores simultáneos. De todas maneras, en cada práctica se utilizaron combinaciones de estas; por ejemplo, apoyarlo sobre un vértice y hacerlo girar lentamente. Principalmente fueron los movimientos desde los cuales se comenzó a investigar los resultados emergentes y cómo estos resultan en los comportamientos musicales.

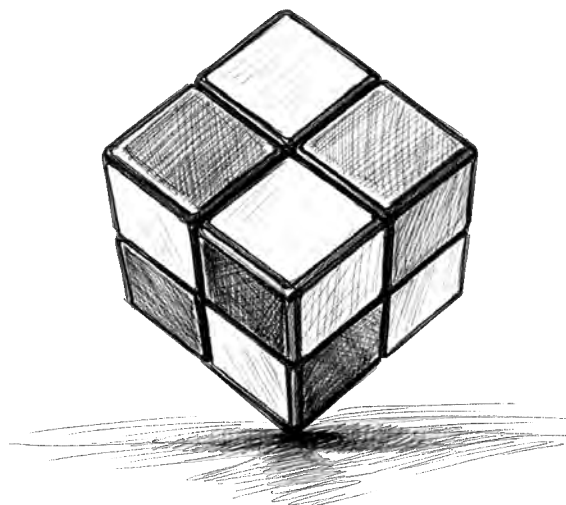


Figura 35: Cubo apoyado sobre uno de sus vértices

Sección 3 (F3)

Finalmente, la sección tres, que ya contiene todos los marcadores fantasmas que han quedado de las secciones anteriores y su naturaleza algorítmica de secuenciador, hace que los movimientos del cubo tengan una menor relación directa tanto en la manipulación del cubo como en los resultados de este en términos sonoros. Sin embargo, la densidad sonora hace que se pueda improvisar sobre la manipulación del cubo basado en los movimientos aprendidos en la sección dos, por lo que lanzamientos al aire, giros rápidos sobre una arista y otros movimientos no están necesariamente siendo reconocidos en términos sonoros, sino en términos performativos, en términos retóricos y en términos de intensidad interpretativa sobre el cubo.

4.3.7 La Forma de la Escucha

La Forma de la Escucha (G)	
Entidades	Artista Investigador - Lo Acusmático - Música.
Actividades	Modos de Escuchas
Documentación	Cuaderno de ideas - Partituras.
Reflexión	Creación de sentido y forma mediante diferentes distancias y estrategias de escucha.
Aprender - Conocer	Propuestas formales musicales.

Aplicación del Método

Al igual que en otros métodos anteriores, he elegido una cita a modo de premisa para el trabajo de este método. La cita en cuestión es “Cerrar la puerta, escuchar desde afuera”, esta pertenece al texto Estrategias oblicuas de Brian Eno y Peter Schmidt (2015, p. 61).

La estrategia no busca revisar las decisiones tomadas desde los otros métodos, ni verificar el éxito de ellos. La estrategia busca aproximarse al trabajo en proceso de la obra desde la escucha en distintos modos, principalmente con el fin de acceder a la obra desde otra perspectiva sensible y, en términos generales, tomar decisiones formales de la obra, pues el trabajo en proceso de la obra aún no cuenta con una definición formal definitiva y, en especial, en las transiciones de las secciones.

El primer modo de escucha fue mediante una escucha acusmática, es decir, una escucha mediante parlantes y audífonos con fuerte énfasis en las cualidades sonoras de las secciones. Para esto, se editó una versión preliminar solamente del audio y se realizaron escuchas de versiones, se anotaron las ideas relevantes y se descubrieron asociaciones y comportamientos musicales que antes eran difíciles de percibir por estar en tiempo real interpretando la pieza.

El segundo modo fue mediante el simulador de marcadores ReacTIVision, situar algunos marcadores de cada sección para hacer énfasis en el campo estéreo de los sonidos, la duración de los cambios y, específicamente, la duración de las secciones respecto unas de otras.

El tercer modo fue con una libreta, y se basó en escribir los tiempos cada vez que percibía un cambio en la música y también un porcentaje relativo de cambio, cuánto creo que cambió respecto del estado anterior. Esto me dio un mapa de cambios e intensidades de esos cambios.

Finalmente, con este material fue que pude pasar al diseño de las secciones que unirían estas unidades formales de la obra.

4.3.8 Lo Liminal: Umbrales, Puentes y Codas

Lo Liminal: Umbrales - Puentes y Codas (G1-G2-G3)	
Entidades	Artista Investigador - Lo Acusmático - Música.
Actividades	Componer traspasos entre secciones y Diseñar comportamientos. algorítmicos
Documentación	Código de programación.
Reflexión	La repetición como cambio y la identidad de las secciones.
Aprender - Conocer	Las maneras de la forma musical.

Aplicación del Método

En el caso del traspaso entre la sección uno y la sección dos (G1), la solución fue un momento intermedio donde, manteniendo la velocidad de la primera sección, comienzan a aparecer la instrumentación de la segunda sección. Esto logra una situación algo caótica por la alta densidad instrumental, pero que antecede al cambio de tiempo a lento: una tensión rítmica que luego permite reconocer de mejor manera la entrada de un mundo principalmente melódico y armónico.

En el caso del puente entre la sección dos y la sección tres (G2), la versión elegida fue una incipiente entrada de la batería en cortes realizados por el algoritmo onset y un hi-hat con fuerte paneo entre la izquierda y la derecha. Estos elementos contrastan el mundo melódico de la sección saliente y comienzan progresivamente a centrar la atención en la percusión de alta velocidad por su capacidad pregnante de llamar la atención en el contexto armónico en el que se encontraban. Ya la entrada del bajo marca el comienzo del drum & bass y la sección tres en sí misma.

Para el final de la obra (G3), la acumulación de marcadores fantasma es alta en todas las versiones practicadas; sin embargo, la base misma resulta llamar la atención de manera que enmascara la densidad de sonidos disparados por el secuenciador. Por lo que la primera decisión fue generar una sección de solo los sonidos del secuenciador y silenciar el drum & bass, de manera de hacer explícito el acumulado de sonidos. Esta decisión quita densidad sonora, que había venido creciendo permanentemente, pero resulta anticlimática para un final. Por lo que la coda misma es la vuelta de todos los elementos de la sección tres, pero con una distorsión nunca antes usada como elemento de intensidad climática. Finalmente, desde aquí hay un gran fade out en el volumen y un filtro pasa bajo en simultáneo; así no solo se reduce el volumen, sino que la finalización viene desde los agudos hacia los graves, no solo reduciendo la intensidad, sino también generando la sensación de lejanía progresiva.

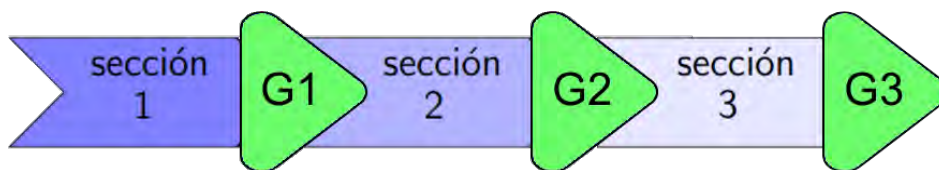


Figura 36: Forma Musical Final de la obra

4.4 Viaje y Epílogo

”Los artistas tienen la capacidad de generar acontecimientos de sentido a través de un manejo novedoso y disidente de signos y símbolos, así como a través de la experimentación con elementos estéticos.”

— Gilles Deleuze, *Logica del Sentido*, 1994

He querido agregar una sección a este capítulo que responda, al menos en forma parcial, a la pregunta sobre cuáles son los conocimientos que genera esta práctica artística como investigación académica.

La manera de escritura de esta parte variará entre diferentes tonos —desde lo confesional, lo impresionista y lo teórico—. Confesional, porque me enfrenta a preguntas novedosas e inesperadas frente a la práctica artística y las aborda desde pensamientos, emociones u opiniones de la práctica musical misma. Impresionista, porque esto implica percepciones, sensaciones e interpretaciones que debo realizar de la experiencia ocurrida dentro de la investigación. Teórico, porque es un intento de inscribir e insertar en un modelo más amplio conceptos e ideas acerca de la práctica y la investigación artística, pues pretende que estas ideas impacten en una comunidad de artistas investigadores y comunidades interesadas en estos problemas. Para esto he tenido en cuenta la idea de *texto de desahogo* que plantean López Cano y San Cristóbal:

“El propósito es crear una interrelación estrecha entre la obra y nosotros. Construir un puente entre nuestro proyecto interpretativo y el gran archivo de memoria afectiva basado en nuestras vivencias y actitudes personales” (2014, p. 164).

Los artistas contemporáneos no suelen estar muy dispuestos a dar una explicación del sentido o el significado de las obras que realizan, pues justamente un modo contemporáneo en el arte es el de desplazar la autoridad del relato de una obra, o al menos que esta se construya en gran medida por el espectador; a modo de obra abierta. El requerimiento de un sentido o significado es una forma de cerrar la obra; los artistas contemporáneos no se ausentan, sino que proveen de sentido

potencial y están presentes como declaración de intenciones en la elección de los materiales y las acciones significantes de la práctica. Me gusta usar la cita de Heráclito para explicar la idea de que la obra es un dispositivo, una provocación, un oráculo.

“El Señor, cuyo oráculo está en Delfos, ni dice, ni oculta sino que [muestra] indica”
(Mondolfo & de Efeso, 1966, p. 42) (2014, p. 164).

Es por eso que la pregunta inicial resulta incómoda en principio. Sin embargo, el objetivo de esta metodología y de las acciones artísticas que dieron origen a la obra *Ars Combinatoria* es el de investigar realizando práctica artística. Por lo tanto, la pregunta no apunta al sentido de la obra en sí misma, al menos inicialmente, sino hacia qué conocimientos han surgido de realizar la práctica. Lo digo así para evitar usar la frase “producción de conocimientos”, que resulta centrada en el Conocimiento como una acuñación del saber, cuestión que, bajo esta premisa metodológica, no es necesariamente el centro de la acción gnoseológica propuesta aquí.

En primer lugar, propongo que no hay que centrarse en el conocimiento como sustantivo, sino en el conocer como verbo. En segundo lugar, este conocimiento situado (Haraway, 1995) ocurre situado en una persona, en mi persona. No porque tenga un lugar especial o único, sino porque yo he sido la persona que ha realizado la práctica artística, y esta opera bajo esta metodología como una práctica del conocer. Así, el objetivo no es “producir conocimiento” en términos tradicionales, sino la práctica del conocer, el generar nuevas formas de comprensión o vacilaciones del conocimiento (Vilar, 2021) en forma de dudas productivas.

Haber realizado investigación mediante la práctica artística que generó la obra *Ars Combinatoria* ha implicado nuevas ideas y el conocer acerca de:

El pensamiento a través de un medio. Esto implica que este tipo de investigación artística basada en la práctica se ha realizado sobre un medio materia, en este caso sonoro, un medio concreto y percibido por los sentidos. Por lo tanto, implica una práctica de pensamiento sobre un hacer y percibir: pensar mediante música.

Que el método sea la práctica y articulación de habilidades performativas. La estrategia ha sido la relación entre estas acciones; la práctica como vehículo metodológico.

Que realizar una obra de arte como investigación académica no es lo mismo que realizar una obra artística. Pues tiene otros fines y en ello se juegan gran parte de los énfasis del proceso y las formas de comunicar estos conocimientos situados y parciales.

Que la práctica me ha dado nuevos entendimientos y nuevas sospechas acerca de la práctica misma. Y que la creación de un instrumento musical —el cubo— resultó de una materialidad que permite la práctica del conocer y la experimentación del material.

Que las particularidades de la experiencia vivida en la práctica me han dado un entendimiento entre cuatro formas de prácticas: la práctica artística, la práctica del conocer, la práctica de escritura y la práctica investigativa. Porque no se pueden separar las acciones, las intenciones, las preocupaciones y emociones, las formas y la materialidad. En específico: La materialidad del arte —en este caso, softwares y sonidos—. La materialidad de la escritura, porque una cosa son las ideas, pero estas están tensionadas por la acción de escribir y las formas que estas pueden tener en el marco de la investigación artística en particular. La materialidad de la investigación —llamémoslos “resultados de investigación”—, que pueden tener diversas formas y tonos de comunicación. En ello emerge una práctica de investigación que también modula a las otras prácticas en un marco de referencia y contexto específico.

La necesidad de volver más intensa la toma de decisiones y los criterios para ello. Esto genera autoconciencia del relato de las prácticas, porque muchas de ellas no ocurren de manera lineal, sino que a menudo suceden en espiral o de forma iterativa. Por lo tanto, se necesita buscar las maneras para hacerlas entendibles y, en ello, implica conocer las propias acciones y herramientas que, muchas veces por costumbre, suelen quedar ocultas dentro del proceso. Hablando del pensar mediante sonidos, la música minimalista —basada en el uso de pocos recursos, como alturas y ritmos, y sus lentas variaciones durante largos periodos de tiempo— me ha permitido experimentar y explorar intuiciones acerca de la repetición como una forma de cambio. En efecto, la repetición permite poner mayor atención a lo que emerge, pues nunca se repite lo mismo. Esta idea pone en movimiento la delegación de autoría en lo aleatorio y abre el campo a errores, acontecimientos u intenciones ocultas. Considero que estas experiencias funcionan como una respuesta, aunque sea parcial, a las preguntas de investigación, a modo de argumento musical o evidencia artística.

A modo de epílogo —porque se trata de reflexionar sobre el tema central, justamente de un conocimiento en movimiento—, me pregunto: ¿qué significa entonces haber investigado mediante la práctica artística? Significa, en primer lugar, haber aceptado la incomodidad de una pregunta que no busca el sentido de la obra, sino los pliegues del hacer. Significa haber habitado el conocer como verbo, como acción situada en un cuerpo, en un medio, en una historia personal y disciplinar que no aspira a la universalidad, sino a la parcialidad consciente de sus propios límites y potencias.

Lo que emerge de esta experiencia no es un conjunto de resultados estables, sino una trama de entendimientos que se sostienen en la experiencia de lo vivido: el pensamiento a través del sonido, la repetición como diferencia, la delegación de autoría en lo aleatorio, la materialidad como agencia y no como algo pasivo. Estas no son conclusiones en el sentido clásico, sino más bien aperturas: maneras de seguir preguntando, de seguir haciendo.

La escritura misma ha sido parte de esta indagación. Porque quizás eso es lo que esta investigación deja entrever: que conocer artísticamente no es acumular saber, sino aprender a moverse en la incertidumbre, a dejarse interpelar por lo que ocurre en el entre —la repetición y lo imprevisto, entre la práctica y la obra—.

Si la obra es el resto del proceso, es porque la obra es una instantánea de un continuo que aún no termina de ser, por lo que resulta complejo comunicar ideas que están siendo, en gerundio, porque el conocer, cuando es práctico, situado y artístico, no se cierra; se abre y se transforma.

Conclusiones

”Pensar en estrategias para convertir lo familiar en extraño”

– Amanda Coffey, 2018

En esta investigación me he propuesto ofrecer una metodología para abarcar procesos de creación de conocimientos en el marco de la práctica artística. En este sentido, ha sido necesario recorrer tres caminos distintos.

El primero, el camino genealógico, es decir, reconocer el estado de la discusión, sus características y limitaciones, sus contradicciones y sus potencialidades. Pues en el marco de la investigación artística, muchas de las intenciones tácitas o explícitas pasan por discusiones y reformulaciones concernientes a las culturas de investigación de las instituciones que regulan la investigación a nivel universitario en cada país. Por lo tanto, cada palabra usada, cada orden sintáctico y cada omisión hace explícito el valor de los conceptos, el papel que juega en la institucionalidad, pero también la forma en que se presentan los argumentos y se enfrentan estos desafíos caso a caso en cada país y en cada institución. El caso más paradigmático de lo descrito aquí es la distinción entre practice-based research y practice-led research: el primero, donde la práctica es usada para un nuevo conocimiento, y el segundo, donde el objetivo es entender de nueva manera la práctica en sí misma. Así, podemos ver diferentes casos donde las palabras funcionan como énfasis epistemológicos y políticos a la vez, donde la intención final va desde un gran espectro que abarca desde la subordinación a las otras disciplinas tradicionales de la investigación hasta la autonomía frente a cada una de ellas. En este recorrido genealógico, ha sido relevante dar evidencia a favor de la práctica artística como investigación académica y recoger de otras propuestas ideas, quizás no similares, pero análogas, tales como la resistencia cultural, la emergencia de experiencias sensibles,

críticas o emancipadoras, frente a la inserción del capitalismo académico de las industrias culturales en su forma de reclamo publicitario para el mercado de los posgrados en artes en la academia (López-Cano & San Cristóbal, 2014).

Respecto al objetivo específico uno: “Identificar en diversas metodologías de investigación artística similitudes, diferencias y potencialidades para su aplicación en la práctica artística como investigación académica”

Considero que, inicialmente, este objetivo tenía un carácter enciclopédico y un tanto ambicioso. Sin embargo, cambió de una especie de acopio de información a una metáfora de geolocalización —aunque a veces efectivamente estaban georreferenciadas en países—, esta investigación de orden documental comenzó a activar múltiples operaciones de producción de sentidos entre cada una de las propuestas metodológicas. Así, no solo fue un ejercicio de comparación y clasificación, sino uno donde progresivamente fui entendiendo la naturaleza y la intención de las propuestas respecto al medio donde eran esgrimidos estos enfoques de investigación. Por lo que significaban diversos énfasis e intensidades en algunos de los elementos por sobre otros, y la idea de potencialidad se tornó contextual y exigía un compromiso político de quien estaba investigando.

Respecto al objetivo específico dos: “Discutir las ideas fundamentales detrás de las metodologías de investigación artística para su aplicación en la práctica artística como investigación académica”

Las ideas que aparecieron en los enfoques de investigación artística fueron atravesadas por su contexto y su teleología. Muchos enfoques no suponían otra cosa que una subordinación de las artes o una prótesis para las prácticas investigativas tradicionales que han visto en las artes una capacidad que han perdido en la sociedad contemporánea. Además, no solo fue necesario listar las ideas de cada propuesta, sino además tomar cierta posición crítica respecto a ellas, pues las definiciones fueron ampliando los términos de manera centrífuga, haciendo difícil, a ratos, reconocer las intenciones detrás de algunas ideas y las diferencias entre ellas. De esta manera fue útil no solo proponer distinciones entre creación artística y práctica artística, sino también entre diversos tipos de investigación, pues dentro de esta existen fuerzas que luchan por lograr la hegemonía del término para su uso universal. Finalmente, el porqué es necesario que el nombre de la metodología

ponga énfasis en la práctica primero —pero no cualquiera, sino en la práctica artística— como una investigación —no cualquier investigación, sino una investigación académica—. El orden y la especificidad de los conceptos resultó de todo el levantamiento, análisis y crítica de las propuestas cruzadas con el contexto nacional y las intenciones que siempre existieron en mi investigación, pero que fueron cobrando una fuerza vital y un entendimiento de los modos en que lo quería lograr.

El segundo, el camino epistemológico. Para explicar las ideas principales de esta trayectoria recorrida, usaré las ideas de Gonzalo Díaz (Herrera Águila & Richard, 2015), quien define como problemática la situación de las artes y la práctica artística contemporánea al interior de la universidad. Pues, argumenta Díaz, que la configuración académica ha devenido en un orden filosófico, primero; luego científico; y después tecnológico-profesionalizante; a lo que concluye que las artes no progresan, es decir, no hay progreso en las artes:

“Para expresarlo con una imagen, no son mejores, ni más modernas, ni más tecnológicas, ni andan más rápido las liebres de bronce de Flanagan que los caballos rupestres de las cavernas del sur de Francia de hace 30.000 años” (Díaz, p. 90, en Herrera Águila & Richard, 2015).

Aquí quiero mostrar el estatuto de artista universitario, la certificación y poder que conlleva el título de licenciado, magíster o doctorado para un artista, y en el caso chileno la necesidad de exigencia de título profesional para un artista; lo que, en palabras de Díaz:

“no tiene significación alguna, ni garantiza en lo absoluto aquello que es decisivo para la práctica relevante y liberadora de la producción artística y para el artista en ciernes que los recibe. ¿Qué significa tener un promedio de 4,6 en pintura, o de 7?” (Díaz, p. 91, en Herrera Águila & Richard, 2015).

Lo que quiero decir con esto es que, en el caso chileno, donde solo se otorgan grados de doctor en investigación académica equivalentes al *PhD* anglosajón, surge la necesidad de definir el campo doctoral, pues existen en otras culturas doctorales grados como *DFA* (*Doctor of Fine Arts*) o *DCA* (*Doctor of Creative Arts*) (Elkins, 2014) que definen de otra manera esta distinción y que han resuelto de otra forma lo que actualmente se está pensando en la escena de posgrado en las universidades chilenas. Además, nuevamente la cuestión no se debe abordar desde la epistemología o de la política por separado, pues como nos recuerda la académica y artista Nury González (2025),

mucho de las políticas y líneas de desarrollo académico están fuertemente subordinadas al tipo de jornada que el académico tenga, pues eso marca en concreto cuántas horas puede dedicar a la creación o la investigación, además, tomando en cuenta la experiencia investigativa, el lugar en la carrera académica y otras necesidades administrativas y de gestión que tenga la universidad misma. Remarco que estas palabras fueron vertidas en la mesa titulada “¿Cómo impacta positiva o negativamente la Universidad o la institución universitaria en el desarrollo de estas prácticas [creativas]?”

Otra cuestión relevante es el territorio epistemológico. Durante una primera etapa existió una actitud completamente a la defensiva respecto de las artes a cualquier sistema que la universidad pudiese exigir, pues se consideraba un sistema de control para la creación que se entiende como *sui generis* y una práctica que se considera impertinente en la sociedad —al menos desde la modernidad—. Luego, una segunda etapa que pretende homologar la creación artística con la investigación científica, por lo que se centraron en las similitudes y en equivalencias para validar las artes y las personas que desarrollan obra en un contexto académico. Milena Grass (2025) considera que en el año 2025 ya existe una masa crítica para la creación de un gran centro de investigación en artes en Chile. Estoy de acuerdo con la profesora Grass; es más, en esta investigación he argumentado a favor de dejar de buscar validación científica para las prácticas artísticas y, para ello, he hecho un gesto de pensar ¿qué pasaría si?, más que definir la condición epistémica de las artes, he decidido tomar la vía de la acción. ¿Qué pasaría si consideramos que las prácticas artísticas tienen un potencial de acción extraepistemológico? Si consideramos estas ideas como ciertas, ¿qué prácticas del conocer (Grass, 2025) nos permitiríamos?, ¿qué escenario de acción podríamos imaginar?, ¿qué obras surgirían desde este gran afuera? (Meillassoux, 2015, 2020; Vilar, 2015, 2021).

Respecto al objetivo específico tres: “Diseñar una metodología para la práctica artística como investigación académica”

Tres ideas fueron la guía de este objetivo. El primero: retornar la práctica artística al centro de la propuesta, para reconocer que es la acción entre personas la que da paso a la construcción de obra. Esta relación entre personas puede ser de manera directa, como los distintos roles en una obra, o de manera indirecta y mediada por materialidad; como un luthier, como un diseñador

o un ingeniero. Dejar en desuso ideas como la creación artística, que ofusca el proceso de obra apuntando hacia una individualidad romántica que excluye e invisibiliza otras prácticas artísticas y las considera menores o extraartísticas. La segunda idea es considerar que la producción de una obra mediante la práctica artística no necesariamente es el resultado final de investigación —lo cual es el modelo más tradicional cuando se piensa en investigación artística y práctica artística—, sino que esta práctica artística en la academia no solo está para la creación de dispositivos estáticos como fin último, sino para recuperar la poética como dispositivo donde puede ocurrir la práctica del conocer. Así, la obra y su práctica pueden ocurrir como un método en cualquier parte de la secuencia de investigación y pueden contribuir a nuevas formas de entendimiento para retroalimentar la práctica de investigación. Esto incluye la visión de los practicantes artísticos en la discusión del conocer y no quedan subalternos a otras formas teóricas y tradicionales de la investigación artística. Esto no supone imponer un canon por sobre otro, sino que expande y promueve la ecología de saberes en una academia contemporánea.

A medida que avanzaba la investigación, apareció una tercera idea, quizás una sospecha, y esta era la forma en que mi investigación aspiraba a actuar sobre la institucionalidad universitaria. Por lo que las diferentes formas en que esta metodología podría ser comunicada también podrían tener pretensiones políticas. Es así como, a modo de proclama, construí un manifiesto sobre la práctica artística y su relación con la institucionalidad universitaria, pues considero que estas formas de nuevo conocimiento y de nuevas prácticas no serían fácilmente reconocibles por los modelos universitarios tradicionales en la actualidad. Fue así cómo transformé un inicial decálogo, una forma más personal de cómo realizar la práctica artística en la universidad, en un manifiesto, un llamado a la acción. Finalmente, el tercer camino, el de la puesta en práctica, el de las ideas en movimiento, el del pensamiento corporizado; el de volver extraño eso que es cotidiano para volver a escucharlo, accionarlo y pensarlo (Coffey, 2018). Es en este sentido que, mediante la práctica de composición de la obra *Ars Combinatoria*, se exploraron modos de indagar cómo ocurre la práctica, con la intencionalidad profunda de comunicar los métodos usados, identificar la estrategia y articulación entre ellos. En un inicio, una especie de acopio de acciones, pero luego una comunicación de las acciones, entre las materialidades y las entidades; la mediación entre la actividad y la documentación; la secuencialidad y la no linealidad del tiempo de la práctica.

Respecto al objetivo específico cuatro: “Crear una obra sonoro-musical para valorar los hallazgos, límites y alcances del modelo metodológico propuesto”

Este objetivo no solo se completaría realizando una obra como resultado final, sino que el papel de la obra es el de articulador: es la que moviliza la práctica artística, es el generador de un modo de conocer. Surgió un nodo problemático, entonces, pues ¿cómo hacer operativo el cuestionar la distinción entre teoría y práctica? —cuestión central de la propuesta metodológica de esta tesis—, porque hasta la elección de la modalidad de tesis del Programa Doctorado en Estudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad habla de ello. Para esta tesis se eligió la modalidad “Tesis de Obra”, la cual, en el Reglamento de Tesis del Programa, en el punto IV.8, dice:

La Tesis de obra debe ser realizada considerando (i) un problema de investigación artística o bien (ii) un problema de investigación en cualquier área del conocimiento. Ambas opciones se componen de dos elementos: I) trabajo escrito formal y II) creación/obra artística original (DEI-UV, 2017).

Formalmente, el programa hace una distinción entre teoría y práctica; según la descripción, ninguna resulta la adecuada. Sin embargo, esta opción —la de Tesis obra— es la única que incluye una obra artística. Por lo tanto, dentro de esta opción había que proponer un modo donde esa distancia, la de la teoría y la práctica, se redujera o, al menos, se presentase con un énfasis en la práctica también: una práctica de escritura. Una escritura que aborde y encarne el problema desde su propia acción, en vez de solo hablar “sobre” este problema; una práctica de escritura que utilice la teoría como material (Dronsfield, 2014) y no como un instructivo de uso o manual de sentido para la práctica artística por separado. Aquí fue el momento donde decidí que esto podría lograrse al incluir el medio y la forma como mensaje (McLuhan et al., 1988). Todo el texto fue diagramado usando LaTeX, que es un sistema de diagramación y composición de textos que está asociado a la escritura científica y notación matemática. Esta decisión fue intencional: dotar a la misma escritura de la tesis de una forma que intenciona el contenido, que permitiese plasticidad en las palabras al contar con una forma que ofreciera sentido y que no solo utilizase el medio como soporte. Es por eso que en el capítulo 4 —el de la obra *Ars Combinatoria*— hay un esfuerzo en dotar de un carácter didáctico, similar a un texto educativo, a las descripciones de los métodos y sus aplicaciones.

Evidentemente, esto podría tener expresiones más radicales en términos de forma, diagramación y tensión entre los límites de la práctica de la escritura y la práctica artística, pero en esta ocasión la propuesta estaba apuntada a hacer enfático y dar cuenta de los criterios y toma de decisiones del proceso de realización de la obra y su vinculación con las artes mediales y la música experimental. Podríamos decir que en esta ocasión el modo elegido para comunicar las acciones y decisiones podría clasificarse en lo que Elkins (2014) llama el modelo nórdico, el cual fundamenta lo que considera y se entiende por investigación artística basándose en la idea del “conocimiento comunicable”, y esto no necesariamente tiene preferencia por su versión escrita, sino además por la comunicación visual, icónica o imaginativa. Por lo que, en este caso, la creación de gráficos, mapas de estrategias de métodos y otros recursos usados tiene como fin el comunicar un tipo de trabajo de composición musical basado en programación creativa y en el trabajo sonoro: un semionauta (Bourriaud, 2022), es decir, comunicar las trayectorias de sentido entre los signos y las prácticas.

Declaración de uso de herramientas de Inteligencia Artificial

Siguiendo el *Artificial Intelligence Disclosure (AID) Framework* propuesto por la *Association of College and Research Libraries (ACRL)*⁴ declaro lo siguiente:

Herramienta utilizada: *Deepseek*

- Propósito del uso: Corrección ortotipográfica (acentos, letras, cursivas, negritas, etc).
- Prompts o instrucciones proporcionadas: Por párrafos el documento fue revisado para una corrección ortotipográfica en Apa 7 para tesis universitaria.
- Uso del contenido generado: se aceptaron sugerencias relacionadas con puntuación y ortografía.
- Revisión y edición: todo el texto tuvo revisión manual por el autor y un revisor externo adicional.
- Limitaciones y consideraciones éticas: Al ser una corrección ortotipográfica no se generaron contenidos nuevos, ni se alteró el significado del contenido original del texto.

Herramienta utilizada: *DeepL*

- Propósito del uso: Traducción de textos a otros idiomas.
- Prompts o instrucciones proporcionadas: Se tradujeron textos completos o parciales para su lectura.
- Uso del contenido generado: Se utilizó como apoyo en investigación, lecturas y confirmación de textos en idiomas distintos al español.
- Revisión y edición: Toda traducción fue revisada críticamente, contrastado con su fuente y citado desde la versión original.
- Limitaciones y consideraciones éticas: se evitó el uso automático del contenido sin revisión con la fuente original.

⁴<https://crln.acrl.org/index.php/crlnews/article/view/26548/34482>

Herramienta utilizada: *ChatGPT*

- Propósito del uso: Crear Ilustraciones.
- Prompts o instrucciones proporcionadas: Se solicitó la creación de ilustraciones en blanco y negro con estilo de bosquejo a mano del cubo de la obra *Ars Combinatoria*.
- Uso del contenido generado: Las imágenes generadas se utilizaron y aparecen en el índice de figuras números 13-34-35.
- Revisión y edición: las imágenes tuvieron un tratamiento de postproducción desde la generación automática a una edición en software para editar ruido y elementos no necesarios por parte del autor.
- Limitaciones y consideraciones éticas: se declara explícitamente la generación de esas imágenes para uso puramente ilustrativo.

El estilo, la diagramación y la creación de las otras figuras e imágenes fueron creadas usando *LaTeX*, un sistema de composición de textos que está formado mayoritariamente por órdenes construidas a partir de comandos de TeX, usado mediante *Overleaf*, software que corre online y en la nube como editor de texto *LaTeX*. Esta herramienta no es Inteligencia Artificial, es principalmente un software para escribir y diagramar basado en código.

Referencias Bibliográficas

- **Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID).** (2025). *Bases del concurso de proyectos Fondecyt regular 2026*.
<https://anid.cl/concursos/concurso-de-proyectos-fondecyt-regular-2026/>
- **Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID)** (s.f.). *Núcleos Milenio*..
<https://www.anid.cl/centros-e-investigacion-asociativa/nucleos-milenio/>
- **Archer, B.** (1995). *The Nature of Research*. en *Co-Design. Interdisciplinary Journal of Design*, 6-13.
- **Ariza, S.** (2021). *De la práctica a la investigación en el arte contemporáneo, producir conocimiento desde la creación*. *Arte, Individuo y Sociedad*., 33(2), 537-552.
- **Ayala, M., & Gainza, C.** (2020). *La batalla de Artes y Humanidades. Asociación de Investigadores en Artes y Humanidades. Archivo 2016-2019. Artículos, declaraciones y documentos en torno a una política de investigación académica*. Santiago. Chile.
- **Badura, J., Dubach, S., & Haarmann, A. (Eds.)**. (2015). *Künstlerische Forschung: ein Handbuch*. Diaphanes.
- **Barría, R.** (1894). *Primer diccionario general etimológico de la lengua española*. Seix-Editor.
- **Biblioteca del Congreso Nacional de Chile (BCN).** (2018). *Ley 21.105 Crea el Ministerio de Ciencia, Tecnología, Conocimiento e Innovación*. <https://bcn.cl/2ia8a>
- **Blanco, M.** (2011). *Investigación narrativa: una forma de generación de conocimientos*. *Argumentos* (México, D.F.), 24(67), 135-156.

- **Blanco-Valbuena, C., & Pineda, W.** (2019). *Transferencia de conocimiento como factor crítico para la gestión de la ciencia, la tecnología y la innovación en Maloka Bogotá*, Colombia. *Revista Interamericana De Investigación Educación Y Pedagogía RIIEP*, 12(2), 41-70. <https://doi.org/10.15332/25005421.5008>
- **Boomgaard, J.** (2011). *The Chimera of Method* en *See it again, say it again: The artist as researcher* (J. Wesseling, Ed.). Amsterdam: Valiz.
- **Borgdorff, H.** (2010). *El debate sobre la investigación en las artes*. Cairon : revista de ciencias de la danza, 13, 25-46.
- **Borgdorff, H.** (2011). *The Production of Knowledge in Artistic Research* En *The Routledge Companion to Research in the Arts*, (Routledge, ed.).
- **Borgdorff, H.** (2012). *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden University Press.
- **Bourdieu, P.** (1997). *Los usos sociales de la ciencia*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- **Bourriaud, N.** (2022). *Postproducción*. Adriana Hidalgo Editora.
- **Bozalek, V., & Zembylas, M.** (2017). *Diffraction or reflection? Sketching the contours of two methodologies in educational research*. *International Journal of Qualitative Studies in Education*, 30(2), 111-127. <https://doi.org/10.1080/09518398.2016.1201166>
- **Bunge, M.** (1997). *Epistemología: curso de actualización*. Siglo xxi.
- **Burke, R., & Onsmann, A.** (2017). *Discordant methodologies: Prioritizing performance in artistic research in music* en *Perspectives on artistic research in music* (pp. 3-17) (Lexington Books ed.).
- **Calderón García, N., & Hernández y Hernández, F.** (2019). *La investigación artística: un espacio de conocimiento disruptivo en las artes y en la universidad*. Octaedro.
- **Camargo-Borges, C.** (2018). *Creative Arts Therapies and Arts-Based Research*. In P. Leavy (Ed.), *Handbook of Arts-Based Research* (pp. 88-100). The Guilford Press.
- **Candy, L.** (2006). *Practice Based Research: A Guide. Creativity and Cognition Studios Report*, (V1).
- **Carter, P.** (2004). *Material Thinking: The Theory and Practice of Creative Research*. Melbourne University Publishing.

- **Castillo, G.** (2013). *Pertinencia de los procesos de creación artística y cultural en los lineamientos de evaluación de la calidad de la educación superior. La experiencia del Caesa* (M. V. Casas, Ed.). Valoración de los procesos de creación artística y cultural en el marco de acreditación de programas, 57.
- **Castro, D.** (2020). *Interpretación musical como investigación : una perspectiva desde la práctica interpretativa de música reciente para guitarra*. Resonancias, (47), 123-145.
<https://doi.org/10.7764/res.2020.47.8>
- **Castro, D., & Pelegrí, A.** (2024, octubre 10). *Editorial : "lugares, materiales y procesos artísticos interdisciplinarios"*. Artexégesis: prácticas artísticas e investigación, 1(1), 3.
<https://doi.org/10.7764/artexegesis/1.84638.2024>
- **Celedón Bórquez, G.** (2016). *Sonido y acontecimiento*. Ediciones Mentales Pesados.
- **Celedón Bórquez, G.** (2020). *¿ Qué significa conocimiento en la investigación artística?* Coordinadas de la Investigación Artística: sistema, institución, laboratorio, territorio, 29-54.
- **Centro Documental Yaku Taki.** (2014). *Entrevista Julio Mendívil - 1 de 3*. [youtube].
<https://youtu.be/EqrmRHQe7cw>
- **CIA-UV.** (n.d.). *Centro de Investigación Artística Universidad de Valparaiso*. <https://cia.uv.cl/>
- **CINIA.** (2025). *Congreso Internacional en Investigación de las Artes*. Universidad de Concepción. <https://artesplasticasyvisuales.udec.cl/cinia>
- **Cocteau, J.** (2015). *La mentira que siempre dice la verdad: Antología poética*. Salto de página.
- **Coffey, A.** (2018). *Doing Ethnography*. Sage.
- **Compañía Pilcomayo.** (1998). *El Sonido de la Escritura*. Autoedición.
- **Conderana, J. A.** (Ed.). (2016). *Giros epistemológicos de las artes: la creación de significado*. Ediciones Asimétricas.
- **Cook, N.** (2015). *Performing Research: Some Institutional Perspectives en Artistic Practice as Research in Music. Theory, criticism, practice* (pp. 11-32) (M. Dogatan-Dack, Ed.). University of Oxford.

- **Cornejo, M., Besoain, C., & Mendoza, F.** (2011). *Desafíos en la generación de conocimiento en la investigación social cualitativa contemporánea*. Forum: Qualitative Social Research, 12(1), 30.
- **Coromines, J.** (1973). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Gredos.
- **Cramer, F., & Terpsma, N.** (2021). *What Is Wrong with the Vienna Declaration on Artistic Research?*. Open! Platform for Art, Cutlue & the Public Domain. <https://onlineopen.org/what-is-wrong-with-the-vienna-declaration-on-artistic-research>
- **Daza Cuartas, S. L.** (2014). *Investigación-Creación un acercamiento a la investigación en las artes*. Horizontes Pedagógicos, (1).
- **de Conservatorios, A. E.** (2020). *Declaración de Viena sobre la investigación artística*.
- **Delaiglesia, J. F.** (2009). *El rizo metódico y el retruécano: archivos vacíos, método necesario*. Arte, Individuo y Sociedad, (21), 171-188.
- **Deleuze, G.** (1994). *Lógica del sentido* (M. Morey, Trans.). Paidós.
- **Delgado, T. C., Beltrán, E. M., Ballesteros, M., & Salcedo, J. P.** (2015). *La investigación-creación como escenario de convergencia entre modos de generación de conocimiento*. Iconofacto, 11(17), 10-28.
- **Dewey, J.** (1933). *How we think : a restatement of the relation of reflective thinking to the educative process*. D.C. Heath.
- **Dewey, J.** (2007). *Cómo pensamos: la relación entre pensamiento reflexivo y proceso educativo*. Paidós.
- **Díaz, G., & Holzapfel, C.** (2013). *Estudio Técnico N°15 Propuesta de Actualización de Criterios de Meta Valoración Académica de la Creación Artística*. Universidad de Chile VID-DiCrea.
- **Dirección de Creación Artística (DiCrea)**. (n.d.). *¿Qué es DiCREA?* <https://dicrea.uchile.cl/que-es-dicrea/>
- **Doctorado en Estudios Interdisciplinario sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad de la Universidad de Valparaíso (DEI-UV)**. (2017). *Reglamento de Tesis*.
- **Dronsfield, J. L.** (2014). *Writing as Practice: Notes on Materiality of Theory for Practice-Based PhDs en Artists With PhDs: On the New Doctoral Degree in Studio Art* (James Elkins, Ed.). New Academia Publishing.

- **Duthel, H.** (2015). *Epistemología - Erkenntnistheorie Wissenschaftslehre*.
- **Eisner, E. W.** (1997). *The Promise and Perils of Alternative Forms of Data Representation*. American Educational Research Association, 26(6), 4-10. <https://doi.org/10.2307/1176961>
- **Elkins, J. (Ed.)**. (2014). *Artists with PhDs: On the New Doctoral Degree in Studio Art*. New Academia Publishing.
- **Eno, B., & Schmidt, P.** (2015). *Estrategias Oblicuas* (P. Grinberg & C. Palluzzi, Trans.). Zindo & Gafuri.
- **Feyerabend, P. K.** (2006). *Tratado contra el método: esquema de una teoría anarquista del conocimiento* (P. K. Feyerabend, Ed.). Tecnos, Editorial S.A.
- **Figativa, C. M.** (2021). *Los indecibles en la aproximación de Jacques Derrida a las artes*. ([Tesis Doctoral, Universidad de Buenos Aires] ed., Vol. Repositorio Institucional).
- **Fondos de Cultura.** (2025). *Convocatorias Fondart Nacional*. <https://www.fondosdecultura.cl/>
- **Fook, J.** (2019). *Methodologies for Practice Research: Approaches for Professional Doctorates* (C. Costley & J. Fulton, Eds.). SAGE Publications.
- **Foster, H.** (2001). *El Artista como Etnógrafo en El retorno de lo real* (Ediciones Akal ed.).
- **Frayling, C.** (1993). *Research in Art and Design*. Royal College of Art.
- **Frost, R.** (1916). *Robert Frost – Poesía Completa* (A. Catalán, Trans.). Linteo Poesía.
- **Fumagalli, A., & Lucarelli, S.** (2007). *A Model of Cognitive Capitalism: A Preliminary Analysis*. European Journal of Economic and Social Systems, 20(1), 117-133.
- **Garcia, E.** (2009). *Aprendizaje y construcción del conocimiento*. In C. Lopez Alosa & M. Matesanz del Barrio (Eds.), *Las plataformas de aprendizaje. Del mito a la realidad*. (pp. 21-44). Biblioteca Nueva.
- **Gärling, T.** (1989). *La metáfora del mapa cartográfico en los estudios sobre los mapas cognitivos urbanos*. en *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, 9, 21-34.
- **Garrido, J. M.** (2018). *Producción de conocimiento*. Ediciones/Metales Pesados.
- **Gerber, N., Templeton, E., Chilton, G., Cohen, M., Manders, E., & Shim, M.** (2012). *Art-based research as a pedagogical approach to studying intersubjectivity in the creative arts therapies*. *Journal of Applied Arts & Health*, 3(1), 39-48.

- **Gibbons, M.** (1994). *The new production of knowledge, the dynamics of science and research in contemporary societies*. (Sages Publicaciones ed.).
- **González, N.** (2025). *Las potencias vitales de las tierras fronterizas 2025 — Día 1: Mesa 2 y Mesa 3*. Youtube. <https://youtu.be/d8ZiV4Jx15I>
- **Grass, M.** (2011). *La investigación de los procesos teatrales: manual de uso*. Frontera Sur.
- **Grass, M.** (2025). *Las potencias vitales de las tierras fronterizas 2025 — Día 1: Mesa 2 y Mesa 3*. Youtube. <https://youtu.be/d8ZiV4Jx15I>
- **Groys, B.** (2018). *Volverse publico. Las transformaciones del arte en el agora contemporánea* (P. Cortés Rocca, Trans.). Caja Negra.
- **Grumann, A.** (2018, enero 15). *¿qué entendemos por investigación en Artes? : un desafío para la discusión sobre el Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación*. El Mostrador. <https://www.elmostrador.cl/cultura/2018/01/15/que-entendemos-por-investigacion-en-artes-un-desafio-para-la-discusion-sobre-el-ministerio-de-ciencia-tecnologia-e-innovacion/>
- **Haraway, D. J.** (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Universitat de València.
- **Harman, G.** (2016). *Immaterialism: Objects and Social Theory*. Wiley.
- **Haseman, B.** (2006). *A Manifesto for Performative Research* (Vol. 118). Media International Australia incorporating Culture and Policy, theme issue "Practice-led Research".
- **Heinich, N.** (2010). *La sociología del Arte*. Claves Dominios.
- **Herrera Águila, C., & Richard, N. (Eds.)**. (2015). *Escuelas de arte, campo universitario y formación artística*. Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidad de Chile.
- **Hintelholher, R. M. A.** (2013). *Identidad y diferenciación entre Método y Metodología*. Estudios políticos, (28), 81-103.
- **Hübner, F.** (2024). *Method, Methodology and Research Design in Artistic Research: Between Solid Routes and Emergent Pathways*. Taylor & Francis.
- **Hübner, F., & Vanmaele, J.** (2020). *FORUM+. Pathways to a Fertile Valley. On Methods and Methodologies in Artistic Research*. <https://forum-online.be/>
- **Ibarra Colado, E.** (2003). *Capitalismo académico y globalización: la universidad reinventada*. Educação & Sociedade, 24(84), 1059-1067.

- **Izquierdo, J. M.** (2022, marzo 13). *ANID al debe : por un desarrollo científico desde las artes*. Ciper Chile. <https://www.ciperchile.cl/2022/01/13/anid-al-debe-por-un-desarrollo-cientifico-desde-las-artes/>
- **Kara, H.** (2018). *Research Ethics in the Real World: Euro-Western and Indigenous Perspectives*. Policy Press.
- **Kosuth, J.** (1975). *The Artist as Anthropologist en The Fox* (1st ed., Vol. 1).
- **Kroll, J.** (2004). *Exegesis and the gentle reader*. <https://www.textjournal.nigelkrauth.com/speciss/issue3/kroll>
- **Kuhn, T. S.** (2013). *La Estructura de Las Revoluciones Científicas* (C. Solís, Trans.). Fondo de Cultura Económica.
- **Lacan, J.** (1975). *R.S.I.* (Escuela Freudiana de Buenos Aires. Biblioteca y Centro de Documentación. ed.).
- **Latour, B.** (1986). *Visualization and cognition: thinking with eyes and hands en Knowledge and Society: Studies in the Sociology of Culture Past and Present* (Vol. 6: 1-40).
- **Latour, B.** (2005). *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory* (Clarendon Lectures in Management Studies). OUP Oxford.
- **Leavy, P.** (Ed.). (2018). *Handbook of Arts-Based Research*. Guilford Publications.
- **Leavy, P.** (2020). *Method Meets Art: Arts-Based Research Practice*. Guilford Publications.
- **León Cannock, A.** (2018). *El paradigma performativo. Anotaciones sobre la naturaleza de la investigación artística*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- **Lois, C.** (2015). *El mapa como metáfora o la espacialización del pensamiento*. Terra Brasilis, 6. <https://doi.org/10.4000/terrabrasilis.1553>
- **López-Cano, R.** (2024). *¿Quién soy como artista? Poniendo en práctica la investigación artística formativa en música*. Universidad Complutense Madrid.
- **López-Cano, R., & San Cristóbal, Ú.** (2020). *Investigación artística en música: cuatro escenas y un modelo para la investigación formativa*. Revista de Especialización Musical Quodlibet, (74), 87-116.

- **López-Cano, R., & San Cristóbal Opazo, Ú.** (2014). *Investigación Artística en Música : problemas, métodos, experiencias y modelos* (Fondo para la Cultura y las Artes de México e la Escola Superior de Música de Catalunya. ed.).
- **Machlup, F.** (1962). *The Production and distribution of knowledge in the United States.* (Princeton University Press ed.).
- **Madrid, A.** (2003). *Transculturación, performatividad e identidad en la Sinfonía No. 1 de Julián Carrillo.* Resonancias, (12), 61-86. <https://doi.org/10.7764/res.2003.12.5>
- **Madrid, A.** (2009). *¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora? : una introducción al dossier.* Revista Transcultural de Música, (13).
<https://www.sibetrans.com/trans/articulo/2/por-que-musica-y-estudios-de-performance-por-que-ahora-una-introduccion-al-dossier>
- **Madrid, A.** (2019). *Desplazamientos Epistemológicos: saber e institución* en Villegas, I. "La creación artística en artes visuales en Chile y sus formas de investigación : el caso del sistema universitario."
- **Maffesoli, M.** (1997). *Elogio de la razón sensible: Una visión intuitiva del mundo contemporáneo.* Paidós.
- **Mandoki, K.** (2008). *Estética cotidiana y juegos de la cultura: prosaica I.* Conaculta.
- **Manning, E.** (2015a). *Against method.* In P. Vannini (Ed.), *Non-representational methodologies* (pp. 52-71). Routledge.
- **Manning, E.** (2015b). *Artfulness.* In R. Grusin (Ed.), *The nonhuman turn* (pp. 45-80). Minnesota Press.
- **Martínez, C.** (2010). *Felicidad Clandestina ¿Qué queremos decir con investigación artística?* Index Investigación artística, pensamiento y educación, 01, 10-13.
- **Massumi, B.** (2011). *Semblance and Event: Activist Philosophy and the Occurrent Arts.* MIT Press.
- **Massumi, B.** (2015). *Politics of Affect.* Wiley.
- **McLean, A.** (2007). *Improvising with synthesised vocables, with analysis towards computational creativity* [(Doctoral dissertation, Master's thesis, Goldsmiths College, University of London)]. <https://slab.org/writing/alex-mclean-msc.pdf>

- **McLuhan, M., Fiore, Q., & Agel, J.** (1988). *El medio es el masaje* (L. Mirlas, Trans.). Paidós.
- **McNiff, S.** (1998). *Art-based Research*. Jessica Kingsley.
- **Meillassoux, Q.** (2015). *Después de la finitud: ensayo sobre la necesidad de la contingencia* (F. Noceti, Ed.; M. Martínez, Trans.). Caja Negra.
- **Meillassoux, Q.** (2020). *Metafísica y ficción extracientífica: seguido de la bola de billar por Isaac Asimov*. Editorial Roneo.
- **Mendívil, J.** (2016). *En contra de la música: herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*. Gourmet Musical Ediciones.
- **Merleau-Ponty, M.** (1992). *Fenomenología de la percepción*. Planeta-Agostini.
- **Michelkevičius, V.** (2017). *Mapping Artistic Research: Towards Diagrammatic Knowing*. Vilnius Academy of Arts Press.
- **Mondolfo, R., & de Efeso, H.** (1966). *Heráclito: textos y problemas de su interpretación*. Siglo XXI.
- **Nakano, H.** (2008). *La distinción kantiana entre la forma de la intuición y la intuición formal*. *Signos filosóficos*, 10(19), 69-64.
- **Navarro, C.** (2023). *Naturaleza de la investigación basada en arte. Bases y fundamentos para su desarrollo*. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 54, 255-269.
- **Nelson, R.** (Ed.). (2013). *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. Palgrave Macmillan.
- **Nelson, R.** (2022). *Practice as Research in the Arts (and Beyond): Principles, Processes, Contexts, Achievements* (R. Nelson, Ed.). Springer International Publishing.
- **Nelud, S.** (2013). *El arte como producción de conocimiento social*. *Revista Observatorio Cultural*, (15), 11-15.
- **OCDE.** (2018). *Manual de Frascati 2015: Guía para la recopilación y presentación de información sobre la investigación y el desarrollo experimental*. OCDE Publishing, Paris/FEYCT, Madrid,. <https://doi.org/10.1787/9789264310681-es>
- **Padilla, J.** (2017). *Bergson: la intuición como método de conocimiento*. RBA Contenidos Editoriales y Audiovisuales S.A.U.

- **Palmer Aparicio, A.** (2017). *La improvisación musical como investigación desde la práctica artística* En *Investigar en Creación e Interpretación Musical en España* (pp. 37-54) (A. Martínez Peláez, Ed.).
- **Panambi.** (n.d.). *Panambi - Sobre la revista*. <https://revistas.uv.cl/index.php/Panambi>
- **Parga, P.** (2018). *INVESTICreacion toda obra ARTISTICA es una investigación invisible*. Universidad Autónoma de Queretaro.
- **Pérez Arroyo, R.** (2012). *La práctica artística como investigación: propuestas metodológicas*. Alpuerto.
- **Peters, D.** (2017). *Six Propositiones on Artistic Research*. En *Perspectives on artistic research in music*. (Lexington Books. ed.).
- **Piccini, R.** (2012). *Investigación basada en las artes. Marco Teorico*. Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes Universidad de la República Oriental del Uruguay.
<https://www.researchgate.net/publication/235634127-Investigacion-Basada-en-las-Artes>.
- **Platón.** (1985). *Diálogos Vol 1*. (E. Lledó, Trans.; Editorial Gredos ed.).
- **Pontificia Universidad Católica de Chile.** (2020). *Plan de Desarrollo 2020-2025. Dirección de Análisis Institucional y Planificación*, Prorectoría.
<https://www.uc.cl/site/assets/files/12101/plan-de-desarrollo-uc-2020-2025.pdf>.
- **Post Digital Cultures.** (2015). *Adrian Piper – What, exactly, is the Idea of Artistic Research?* [Youtube]. Retrieved enero 28, 2025, from <https://youtu.be/tYZLg9-x3g4>
- **Read, H.** (1955). *Educación por el arte*. Paidós.
- **Revista Artexégesis: prácticas artísticas e investigación (PUC).** (n.d.). *Acerca de Revista Artexégesis: prácticas artísticas e investigación*. <https://artexegesis.uc.cl/index.php/artex/about>.
- **Rodrigo, M. J., & Arnay, J.** (1997). *La construcción del conocimiento escolar*. Paidós.
- **Roncoroni, U.** (2022). *Notas acerca de la estética y la epistemología de la investigación-creación* (P. Alsina, Ed.). *Artnodes "Posibles"*, (30). <https://doi.org/10.7238/artnodes.v0i30.401928>
- **Saikaly, F.** (2005). *Approaches to design research: Towards the designerly way*. en *sixth international conference of the European Academy of Design (EAD06)* University of the Arts. Bremen, Germany.
- **Santa Cruz, D.** (1948). *La Facultad de Ciencias y Artes Musicales (Editorial)*. *Revista Musical Chilena*, 4(29), 3-5. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11665>

- **Santos, B.** (2014). *Más allá del pensamiento abismal: de las líneas globales a una ecología de saberes*. In *Epistemologías del sur (perspectivas)* (pp. 21-66).
- **Schön, D. A.** (1998). *El profesional reflexivo: cómo piensan los profesionales cuando actúan*. Paidós.
- **Slaughter, S., & Leslie, L. L.** (1999). *Academic Capitalism: Politics, Policies, and the Entrepreneurial University*. Johns Hopkins University Press.
- **Solas, S.** (2018). *POSVERDAD EN EL ARTE: La imagen visual entre la verdad y la no verdad* (Revista Observatório ed., Vol. 4. 251-270). <https://doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2018v4n1p251>
- **Steiner, G.** (2011). *Gramáticas de la creación*. (Ediciones Siruela ed.).
- **Subsecretaría de Ciencia, Tecnología, Conocimiento e Innovación (MinCiencia).** (2025). *Ciencia Pública Bases Experiencias de Comunicación 2026*. Concursos Nacionales Ciencia Pública 2026. <https://www.cienciapublica.cl/concursos/>
- **Supper, M.** (2004). *Música electrónica y música con ordenador: historia, estética, métodos, sistemas*. Alianza Editorial.
- **Swanson, K.** (2014). *Urban ethnographic research*. In K. Ward (Ed.), *Urban ethnographic research* (pp. 54-69). SAGE Publications. <https://doi.org/10.4135/9781526401885.n5>
- **Taylor, D.** (2015). *El archivo y el repertorio*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- **Tello, A. M.** (2016). *Foucault y la escisión del archivo* (Revista de Humanidades ed., Vol. (34), 37-61). <https://revistahumanidades.unab.cl/index.php/revista-de-humanidades/article/view/180>
- **Universidad de Chile.** (n.d.). *Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo (VID)*. Retrieved noviembre 30, 2022, from <https://uchile.cl/investigacion/vicerrectoria/presentacion>
- **Universidad de Chile.** (2017). *Plan de Desarrollo Institucional 2017-2026*. Comisión de Desarrollo Institucional del Senado Universitario. Retrieved noviembre 30, 2022, from <https://uchile.cl/presentacion/senado-universitario/documentos/plan-de-desarrollo-institucional-2017-2026>
- **Universidad de Chile.** (2022). *Política de Investigación, Creación Artística e Innovación de la Universidad de Chile*. Senado Universitario Universidad de Chile. <https://uchile.cl/dam/jcr:75de6036-36d8-4d1f-8400-ceed9af6ebce/Pol>
- **Universidad de Chile.** (2025). *La Fuente: Nuevo doctorado U. de Chile de creación artística* [[Youtube]]. <https://youtu.be/MnECjuMxjBw>

- **Universidad de Santiago de Chile.** (2025). *Doctorado en Artes y Humanidades*.
<https://idea.usach.cl/doctorado-en-artes-y-humanidades>
- **Universidad de Valparaíso.** (2021). *Plan de Desarrollo Estratégico Institucional 2021-2030*. Dirección General de Desarrollo Institucional y Aseguramiento de la Calidad. Retrieved November 30, 2022, from <https://planificacion.uv.cl/plan-desarrollo-2030/index.html>
- **Universidad Mayor.** (2024). *Magister en Investigación para la Creación Artística*.
<https://postgrados.umayor.cl/programas/magister-en-investigacion-para-la-creacion-artistica/>
- **Vilar, G.** (2015). *Cuatro conceptos de investigación artística*. Actas del I Congreso de la ANIAV, 1, 933-938.
- **Vilar, G.** (2021). *Disturbios de la razón. La investigación artística*. Machado Grupo de Distribución S.L.
- **Villegas, I.** (2019). *La creación artística en artes visuales en Chile y sus formas de investigación : el caso del sistema universitario*. Universidad Católica.
- **Wachowski, L., & Wachosky, L.** (Directors). (1999). *The Matrix* [Film]. Warner Bros. Pictures.
- **Wammack, B.** (2020). *La exégesis en las artes creativas y las humanidades*. INVESTIGACIÓN. <https://investigacion.openmedialab.art/conceptos/exegesis-metodologia/>.
- **Weaver, T.** (2018). *Contra la investigación*. Ediciones ARQ.
- **Wesseling, J.** (2016). *Of sponge, stone and the intertwinement with the here and now: A methodology of artistic research*. Valiz.
- **Whitehead, A. N.** (1962). *The Function of Reason*. Princeton University Press.
- **Zweig, S.** (2022). *El Misterio de la Creación Artística*. La Pollera Ediciones ed.

ANEXO

A continuación, y a modo de posible consulta de los códigos de la obra. Para esta obra se usarán los siguientes softwares *reactIVision 1.5.1*, *Pure Data 0.56-2* y *Sonic Pi 4.6.0*

Si abres un archivo .pd de Pure Data en el Bloc de notas, verás el código fuente en texto plano que define el parche, incluyendo la posición de los objetos, sus conexiones y argumentos, en lugar de la interfaz gráfica. Es útil para depurar, buscar/reemplazar texto o editar parches complejos rápidamente sin abrir el programa.

Pure data

```

1  #N canvas -2481 55 782 808 10;
2  #X obj 100 30 bng 15 250 50 0 empty empty empty 0 -6 0 8 #fcfcfc #000000 #000000;
3  #X obj 21 13 TuioClient;
4  #X obj 148 85 route addObject removeObject updateObject;
5  #X obj 148 123 unpack \$1 \$2;
6  #X obj 242 123 unpack \$1 \$2;
7  #X obj 217 187 print addObject;
8  #X obj 318 188 print removeObject;
9  #X obj 174 354 oscformat cubo;
10 #X obj 369 239 loadbang;
11 #X msg 386 282 connect localhost 4560;
12 #X obj 404 398 netsend -u -b;
13 #X connect 1 0 2 0;
14 #X connect 1 1 0 0;
15 #X connect 2 0 3 0;
16 #X connect 2 1 4 0;
17 #X connect 3 1 5 0;
18 #X connect 3 1 7 0;
19 #X connect 4 1 6 0;
20 #X connect 4 1 7 0;
21 #X connect 7 0 10 0;
22 #X connect 8 0 9 0;
23 #X connect 9 0 10 0;

```

Sonic Pi

```
1 $metro = 0
2 $p0 = false
3 $p1 = false
4 $p2 = false
5 $p3 = false
6 $p4 = false
7 $p5 = false
8 $p6 = false
9 $p7 = false
10 $p8 = false
11 $p9 = false
12 $p10 = false
13 $p11 = false
14 $p12 = false
15 $p13 = false
16 $p14 = false
17 $p15 = false
18 ##$p16 = false
19 $p17 = false
20 $p18 = false
21 $p19 = false
22 $p20 = false
23 $p21 = false
24 $p22 = false
25 $p23 = false
26 $p24 = false
27
28 use_bpm 250
29 secuencia = [1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24]
30
31 seccionUno = 833 ##833
32 seccionDos = 1666 ## 1666
33 seccionTres = 2500 ##2500
34
35 #w1 = "C:/Users/Ko-pe/Desktop/obra tesis/woodsound/LPBH.wav"
```

```

36 #w2 = "C:/Users/Ko-pe/Desktop/obra tesis/woodsound/LPBL.wav"
37 #w3 = "C:/Users/Ko-pe/Desktop/obra tesis/woodsound/CCOs.wav"
38 #w4 = "C:/Users/Ko-pe/Desktop/obra tesis/woodsound/CCO.wav"
39 #w5 = "C:/Users/Ko-pe/Desktop/obra tesis/woodsound/LPBHs.wav"
40 w1 = "C:/Users/Ko-pe/Desktop/obra tesis/woodsound/wood1.wav"
41 w2 = "C:/Users/Ko-pe/Desktop/obra tesis/woodsound/wood2.wav"
42 w3 = "C:/Users/Ko-pe/Desktop/obra tesis/woodsound/wood3.wav"
43 w4 = "C:/Users/Ko-pe/Desktop/obra tesis/woodsound/wood4.wav"
44 w5 = "C:/Users/Ko-pe/Desktop/obra tesis/woodsound/wood5.wav"
45 g1 = "C:/Users/Ko-pe/Desktop/obra tesis/woodsound/LargeGranite.wav"
46 g2 = "C:/Users/Ko-pe/Desktop/obra tesis/woodsound/MediumGranite2.wav"
47 g3 = "C:/Users/Ko-pe/Desktop/obra tesis/woodsound/MediumGranite.wav"
48 g4 = "C:/Users/Ko-pe/Desktop/obra tesis/woodsound/SmallGranite2.wav"
49 g5 = "C:/Users/Ko-pe/Desktop/obra tesis/woodsound/SmallGranite1.wav"
50
51 loop = "C:/Users/Ko-pe/Desktop/obra tesis/Loop"
52
53 load_samples w1,w2,w3,w4,w5,g1,g2,g3,g4,g5
54 load_samples loop
55
56 live_loop :testTime do
57   tick
58   $metro = look
59   puts "tiempo "+$metro.to_s
60   sleep 1
61
62   if $metro >= 2650 then
63
64     stop
65   end
66 end
67
68 live_loop :testOSC do
69   use_real_time
70
71   set :a , "/osc*/cubo"
72   sleep 1

```

```
73     stop
74 end
75
76 live_loop :control do
77
78     ctrlA = sync get[:a]
79
80     case ctrlA[0]
81
82     when 0.0
83
84         $p0 = !$p0
85         puts $p0
86     when 1.0
87
88         $p1 = !$p1
89         puts $p1
90     when 2.0
91
92         $p2 = !$p2
93         puts $p2
94     when 3.0
95
96         $p3 = !$p3
97         puts $p3
98     when 4.0
99
100        $p4 = !$p4
101        puts $p4
102    when 5.0
103
104        $p5 = !$p5
105        puts $p5
106    when 6.0
107
108        $p6 = !$p6
109        puts $p6
```

```
110  when 7.0
111
112     $p7 = !$p7
113     puts $p7
114  when 8.0
115
116     $p8 = !$p8
117     puts $p8
118
119  when 9.0
120
121     $p9 = !$p9
122     puts $p9
123
124  when 10.0
125
126     $p10 = !$p10
127     puts $p10
128
129  when 11.0
130
131     $p11 = !$p11
132     puts $p11
133  when 12.0
134
135     $p12 = !$p12
136     puts $p12
137  when 13.0
138
139     $p13 = !$p13
140     puts $p13
141  when 14.0
142
143     $p14 = !$p14
144     puts $p14
145  when 15.0
146
```

```
147     $p15 = !$p15
148     puts $p15
149     when 17.0
150
151     $p17 = !$p17
152     puts $p17
153     when 18.0
154
155     $p18 = !$p18
156     puts $p18
157     when 19.0
158
159     $p19 = !$p19
160     puts $p19
161     when 20.0
162
163     $p20 = !$p20
164     puts $p20
165     when 21.0
166
167     $p21 = !$p21
168     puts $p21
169     when 22.0
170
171     $p22 = !$p22
172     puts $p22
173     when 23.0
174
175     $p23 = !$p23
176     puts $p23
177     when 24.0
178
179     $p24 = !$p24
180     puts $p24
181     end
182 end
183
```

```

184 with_fx :reverb, mix: 0.6 do
185
186   live_loop :runSecuencia do
187     tick
188     # use_octave [-2,-1,0,1,2].choose
189     s3 = 1
190     s = :fm
191     n = :winwood_lead
192     #vn = 1
193     if $metro >= seccionUno -150 && $metro <= seccionDos then
194       sample :bd_haus , cutoff: [30,40,50,60,70,80,70,60,50,40].tick(:uno),
195         ↪ rate: 0.9 if look%6 == 0
196       sample :loop_amen, onset: pick , hpf: 100 , amp: rand, pan: [-1,1].choose if
197         ↪ one_in(10)
198       sample "tabla_" , choose , amp: rand if secuencia.look == 1 ||
199         ↪ secuencia.look == 4 || secuencia.look == 7 || secuencia.look == 10 ||
200         ↪ secuencia.look == 13 || secuencia.look == 16 || secuencia.look == 19
201         ↪ || secuencia.look == 22
202     end
203
204     if $metro >= 1100 && $metro <= seccionDos then
205       use_octave [-2,-1,0,1,2].choose
206     end
207
208     if $metro >= seccionDos - 150 && $metro <= seccionDos then
209       sample :drum_cymbal_closed, amp: rand, pan: [-1,1].choose if one_in(3)
210       synth :fm , note: (scale :e1, :minor, num_octaves: 2 ).choose if one_in(2)
211     end
212
213     if $metro >= seccionDos && $metro <= 1900 then
214       use_octave 0
215       sample :drum_cymbal_closed, amp: rand, pan: [-1,1].choose if one_in(2)
216       sample :loop_amen_full, onset: pick, amp: rand, pan: [-1,1].choose if
217         ↪ one_in(2)

```

```

214   synth :fm , note: (scale :e1, :minor, num_octaves: 2 ).choose   if one_in(1)
215 end
216
217 if $metro >= 2200 then
218   with_fx :bitcrusher , bit: 3 , sample_rate: 4000, mix: 1 do
219   sample :drum_cymbal_closed, amp: 1, pan: [-1,1].choose if one_in(2)
220   sample :loop_amen_full, onset: pick, amp: 1, pan: [-1,1].choose if one_in(2)
221   synth :fm , note: (scale :e1, :minor, num_octaves: 2 ).choose   if one_in(1)
222 end
223 end
224
225 if $metro >= seccionTres then
226
227   set_mixer_control! lpf: 10, lpf_slide: 30 , amp: 0, amp_slide: 60
228
229 end
230
231 if $metro >= 2650 then
232
233   stop
234 end
235
236   ###player 1
237   if $p0 == true then
238
239     if $metro >= 0 && $metro <= seccionUno then
240       sample w1 , amp: rand,pan: -1 if secuencia.look == 1
241       sample g1 , amp: rand,pan: -1 if secuencia.look == 1
242     end
243
244     if $metro >= seccionUno && $metro <= seccionDos then
245       synth s, note: :fs4 , amp: rand, pan: [-1,1].choose , release: (knit
246         ↪ 1, 9, 5, 1).choose if secuencia.look == 1 || secuencia.look == 16
247       synth n, note: :fs4 , amp: rand, pan: [-1,1].choose , cutoff:
248         ↪ rrand(0,100) if secuencia.look == 1 || secuencia.look == 16
249     end

```

```

249   if $metro >= seccionDos then
250
251       if one_in(s3) then
252           sample loop, choose, onset: choose , amp: rand, pan: [-1,1].choose if
                ↪  secuencia.look == 1
253       end
254   end
255
256 end
257
258 if $p1 == true then
259
260     if $metro >= 0 && $metro <= seccionUno then
261         sample w1, amp: rand, pan: -1 if secuencia.look == 1 ||
                ↪  secuencia.look == 7
262         sample g1, amp: rand, pan: -1 if secuencia.look == 1 ||
                ↪  secuencia.look == 7
263     end
264
265     if $metro >= seccionUno && $metro <= seccionDos then
266         synth s , note: :b4 , amp: rand, pan: [-1,1].choose , release: (knit
                ↪  1, 9, 5, 1).choose if secuencia.look == 4 || secuencia.look == 10
                ↪  || secuencia.look == 19
267         synth n , note: :b4 , amp: rand, pan: [-1,1].choose , cutoff:
                ↪  rrand(0,100) if secuencia.look == 4 || secuencia.look == 10 ||
                ↪  secuencia.look == 19
268     end
269
270     if $metro >= seccionDos then
271
272         if one_in(s3) then
273             sample loop, choose, onset: choose , amp: 1, pan: [-1,1].choose if
                ↪  secuencia.look == 2
274         end
275     end
276

```

```

277 end
278
279 if $p2 == true then
280
281     if $metro >= 0 && $metro <= seccionUno then
282         sample w1 , amp: rand, pan: -1 if secuencia.look == 1 ||
283             ↪ secuencia.look == 7 || secuencia.look == 13
284         sample g1 , amp: rand, pan: -1 if secuencia.look == 1 ||
285             ↪ secuencia.look == 7 || secuencia.look == 13
286     end
287
288     if $metro >= seccionUno && $metro <= seccionDos then
289         synth s , note: :d5 , amp: rand, pan: [-1,1].choose , release: (knit
290             ↪ 1, 9, 5, 1).choose if secuencia.look == 4 || secuencia.look == 10
291             ↪ || secuencia.look == 19
292         synth n , note: :d5 , amp: rand, pan: [-1,1].choose , cutoff:
293             ↪ rrand(0,100) if secuencia.look == 4 || secuencia.look == 10 ||
294             ↪ secuencia.look == 19
295     end
296
297     if $metro >= seccionDos then
298
299         if one_in(s3) then
300             sample loop, choose, onset: choose , amp: 1, pan: [-1,1].choose if
301                 ↪ secuencia.look == 3
302         end
303     end
304
305 end
306
307 if $p3 == true then
308
309     if $metro >= 0 && $metro <= seccionUno then
310         sample w1 , amp: rand, pan: -1 if secuencia.look == 1 ||
311             ↪ secuencia.look == 7 || secuencia.look == 13 || secuencia.look ==
312             ↪ 19

```

```

304     sample g1 , amp: rand, pan: -1 if secuencia.look == 1 ||
        ↪ secuencia.look == 7 || secuencia.look == 13 || secuencia.look ==
        ↪ 19
305     end
306
307     if $metro >= seccionUno && $metro <= seccionDos then
308         synth s, note: :cs5 , amp: rand, pan: [-1,1].choose , release: (knit
        ↪ 1, 9, 5, 1).choose if secuencia.look == 7 || secuencia.look == 13
        ↪ || secuencia.look == 22
309         synth n, note: :cs5 , amp: rand, pan: [-1,1].choose , cutoff:
        ↪ rrand(0,100) if secuencia.look == 7 || secuencia.look == 13 ||
        ↪ secuencia.look == 22
310     end
311
312     if $metro >= seccionDos then
313
314         if one_in(s3) then
315             sample loop, choose, onset: choose , amp: 1, pan: [-1,1].choose if
        ↪ secuencia.look == 4
316         end
317     end
318
319     end
320
321     if $p4 == true then
322
323         if $metro >= 0 && $metro <= seccionUno then
324             sample w2 , amp: rand, pan: 1 if secuencia.look == 1
325             sample g2 , amp: rand, pan: 1 if secuencia.look == 1
326         end
327
328         if $metro >= seccionUno && $metro <= seccionDos then
329             synth s, note: :e5 , amp: rand, pan: [-1,1].choose , release: (knit
        ↪ 1, 9, 5, 1).choose if secuencia.look == 7 || secuencia.look == 22
330             synth n, note: :e5 , amp: rand, pan: [-1,1].choose , cutoff:
        ↪ rrand(0,100) if secuencia.look == 7 || secuencia.look == 22

```

```

331     end
332
333     if $metro >= seccionDos then
334
335         if one_in(s3) then
336             sample loop, choose, onset: choose , amp: 1, pan: [-1,1].choose if
337             ↪  secuencia.look == 5
338         end
339     end
340
341     end
342
343     if $p5 == true then
344
345         if $metro >= 0 && $metro <= seccionUno then
346             sample w2 , amp: rand, pan: 1 if secuencia.look == 1 || secuencia.look
347             ↪  == 4
348             sample g2 , amp: rand, pan: 1 if secuencia.look == 1 || secuencia.look
349             ↪  == 4
350         end
351
352         if $metro >= seccionUno && $metro <= seccionDos then
353             synth s, note: :fs5 , amp: rand, pan: [-1,1].choose , release: (knit
354             ↪  1, 9, 5, 1).choose if secuencia.look == 13
355             synth n, note: :fs5 , amp: rand, pan: [-1,1].choose , cutoff:
356             ↪  rrand(0,100) if secuencia.look == 13
357         end
358
359         if $metro >= seccionDos then
360
361             if one_in(s3) then
362                 sample loop, choose, onset: choose , amp: 1, pan: [-1,1].choose if
363                 ↪  secuencia.look == 6
364             end
365         end
366     end

```

```

361 end
362
363 ###player 2
364 if $p6 == true then
365
366     if $metro >= 0 && $metro <= seccionUno then
367         sample w2 , amp: rand, pan: 1 if secuencia.look == 1 || secuencia.look
368         ↪ == 4 || secuencia.look == 10
369     sample g2 , amp: rand, pan: 1 if secuencia.look == 1 || secuencia.look
370     ↪ == 4 || secuencia.look == 10
371 end
372
373 if $metro >= seccionUno && $metro <= seccionDos then
374     synth s, note: :b3 , amp: rand, pan: [-1,1].choose , release: (knit
375     ↪ 1, 9, 5, 1).choose if secuencia.look == 1 || secuencia.look == 16
376     synth n, note: :b3 , amp: rand, pan: [-1,1].choose, cutoff:
377     ↪ rrand(0,100) if secuencia.look == 1 || secuencia.look == 16
378 end
379
380 if $metro >= seccionDos then
381
382     if one_in(s3) then
383         sample loop, choose, onset: choose , amp: 1, pan: [-1,1].choose if
384         ↪ secuencia.look == 7
385     end
386 end
387 end
388
389 if $p7 == true then
390
391     if $metro >= 0 && $metro <= seccionUno then
392         sample w2 , amp: rand, pan: 1 if secuencia.look == 1 ||
393         ↪ secuencia.look == 4 || secuencia.look == 10 || secuencia.look ==
394         ↪ 16

```

```

388     sample g2 , amp: rand, pan: 1 if secuencia.look == 1 ||
      ↪ secuencia.look == 4 || secuencia.look == 10 || secuencia.look ==
      ↪ 16
389   end
390
391   if $metro >= seccionUno && $metro <= seccionDos then
392     synth s, note: :e4 , amp: rand, pan: [-1,1].choose , release: (knit
      ↪ 01, 9, 5, 1).choose if secuencia.look == 4 || secuencia.look == 10
      ↪ || secuencia.look == 19
393     synth n, note: :e4 , amp: rand, pan: [-1,1].choose , cutoff:
      ↪ rrand(0,100) if secuencia.look == 4 || secuencia.look == 10 ||
      ↪ secuencia.look == 19
394   end
395
396   if $metro >= seccionDos then
397
398     if one_in(s3) then
399       sample loop, choose, onset: choose , amp: 1, pan: [-1,1].choose if
      ↪ secuencia.look == 8
400     end
401   end
402
403   end
404
405   if $p8 == true then
406
407     if $metro >= 0 && $metro <= seccionUno then
408       sample w2 , amp: rand, pan: 1 if secuencia.look == 1 ||
      ↪ secuencia.look == 4 || secuencia.look == 10 || secuencia.look ==
      ↪ 16 || secuencia.look == 19
409       sample g2 , amp: rand, pan: 1 if secuencia.look == 1 ||
      ↪ secuencia.look == 4 || secuencia.look == 10 || secuencia.look ==
      ↪ 16 || secuencia.look == 19
410
411     end
412

```

```

413   if $metro >= seccionUno && $metro <= seccionDos then
414     synth s, note: :g4 , amp: rand, pan: [-1,1].choose , release: (knit
      ↪ 1, 9, 5, 1).choose if secuencia.look == 4 || secuencia.look == 10
      ↪ || secuencia.look == 19
415     synth n, note: :g4 , amp: rand, pan: [-1,1].choose , cutoff:
      ↪ rrand(0,100) if secuencia.look == 4 || secuencia.look == 10 ||
      ↪ secuencia.look == 19
416   end
417
418   if $metro >= seccionDos then
419
420     if one_in(s3) then
421       sample loop, choose, onset: choose , amp: 1, pan: [-1,1].choose if
      ↪ secuencia.look == 9
422     end
423   end
424
425 end
426
427 if $p9 == true then
428
429   if $metro >= 0 && $metro <= seccionUno then
430     sample w3 , amp: rand, pan: -1 if secuencia.look == 1
431     sample g3 , amp: rand, pan: -1 if secuencia.look == 1
432   end
433
434   if $metro >= seccionUno && $metro <= seccionDos then
435     synth s, note: :fs4 , amp: rand, pan: [-1,1].choose , release: (knit
      ↪ 1, 9, 5, 1).choose if secuencia.look == 7 || secuencia.look == 13
      ↪ || secuencia.look == 22
436     synth n, note: :fs4 , amp: rand, pan: [-1,1].choose , cutoff:
      ↪ rrand(0,100) if secuencia.look == 7 || secuencia.look == 13 ||
      ↪ secuencia.look == 22
437   end
438
439   if $metro >= seccionDos then

```

```

440
441     if one_in(s3) then
442     sample loop, choose, onset: choose , amp: 1, pan: [-1,1].choose if
443     ↪  secuencia.look == 10
444     end
445 end
446
447
448 if $p10 == true then
449
450     if $metro >= 0 && $metro <= seccionUno then
451     sample w3 , amp: rand, pan: -1 if secuencia.look == 1 || secuencia.look
452     ↪  == 7
453     sample g3 , amp: rand, pan: -1 if secuencia.look == 1 || secuencia.look
454     ↪  == 7
455
456     end
457
458     if $metro >= seccionUno && $metro <= seccionDos then
459     synth s, note: :a4 , amp: rand, pan: [-1,1].choose , release: (knit
460     ↪  1, 9, 5, 1).choose if secuencia.look == 7 || secuencia.look == 22
461     synth n, note: :a4 , amp: rand, pan: [-1,1].choose , cutoff:
462     ↪  rrand(0,100)if secuencia.look == 7 || secuencia.look == 22
463     end
464
465     if $metro >= seccionDos then
466
467         if one_in(s3) then
468         sample loop, choose, onset: choose , amp: 1, pan: [-1,1].choose if
469         ↪  secuencia.look == 11
470         end
471     end
472
473 end

```

```

470  if $p11 == true then
471
472      if $metro >= 0 && $metro <= seccionUno then
473  sample w3 , amp: rand, pan: -1 if secuencia.look == 1 || secuencia.look
474  ↪ == 7 || secuencia.look == 10
475
476  sample g3 , amp: rand, pan: -1 if secuencia.look == 1 || secuencia.look
477  ↪ == 7 || secuencia.look == 10
478
479  end
480
481  if $metro >= seccionUno && $metro <= seccionDos then
482
483  synth s, note: :b4 , amp: rand, pan: [-1,1].choose , release: (knit
484  ↪ 1, 9, 5, 1).choose if secuencia.look == 13
485
486  synth n, note: :b4 , amp: rand, pan: [-1,1].choose , cutoff:
487  ↪ rrand(0,100) if secuencia.look == 13
488
489  end
490
491  if $metro >= seccionDos then
492
493      if one_in(s3) then
494
495  sample loop, choose, onset: choose , amp: 1, pan: [-1,1].choose if
496  ↪ secuencia.look == 12
497
498      end
499
500  end
501
502  end
503
504  #####player 3
505
506  if $p12 == true then
507
508      if $metro >= 0 && $metro <= seccionUno then
509
510  sample w3 , amp: rand, pan: -1 if secuencia.look == 1 ||
511  ↪ secuencia.look == 7 || secuencia.look == 10 || secuencia.look ==
512  ↪ 16
513
514  sample g3 , amp: rand, pan: -1 if secuencia.look == 1 ||
515  ↪ secuencia.look == 7 || secuencia.look == 10 || secuencia.look ==
516  ↪ 16

```

```

497
498     end
499
500     if $metro >= seccionUno && $metro <= seccionDos then
501         synth s, note: :d3 , amp: rand, pan: [-1,1].choose , release: (knit
           ↪ 1, 9, 5, 1).choose if secuencia.look == 1 || secuencia.look ==
           ↪ 16
502         synth n, note: :d3 , amp: rand, pan: [-1,1].choose , cutoff:
           ↪ rrand(0,100) if secuencia.look == 1 || secuencia.look == 16
503     end
504
505     if $metro >= seccionDos then
506
507         if one_in(s3) then
508             sample loop, choose, onset: choose , amp: 1, pan: [-1,1].choose if
           ↪ secuencia.look == 13
509         end
510     end
511
512 end
513
514 if $p13 == true then
515
516     if $metro >= 0 && $metro <= seccionUno then
517         sample w3 , amp: rand, pan: -1 if secuencia.look == 1 ||
           ↪ secuencia.look == 7 || secuencia.look == 10 || secuencia.look ==
           ↪ 16 || secuencia.look == 22
518         sample g3 , amp: rand, pan: -1 if secuencia.look == 1 ||
           ↪ secuencia.look == 7 || secuencia.look == 10 || secuencia.look ==
           ↪ 16 || secuencia.look == 22
519
520     end
521
522     if $metro >= seccionUno && $metro <= seccionDos then

```

```

523     synth s, note: :a3 , amp: rand, pan: [-1,1].choose , release: (knit
      ↪ 1, 9, 5, 1).choose if secuencia.look == 4 || secuencia.look ==
      ↪ 10 || secuencia.look == 19
524     synth n, note: :a3 , amp: rand, pan: [-1,1].choose , cutoff:
      ↪ rrand(0,100) if secuencia.look == 4 || secuencia.look == 10 ||
      ↪ secuencia.look == 19
525     end
526
527     if $metro >= seccionDos then
528
529         if one_in(s3) then
530             sample loop, choose, onset: choose , amp: 1, pan: [-1,1].choose if
      ↪ secuencia.look == 14
531         end
532     end
533
534     end
535
536     if $p14 == true then
537
538         if $metro >= 0 && $metro <= seccionUno then
539             sample w4 , amp: rand, pan: 1 if secuencia.look == 4
540             sample g4 , amp: rand, pan: 1 if secuencia.look == 4
541
542         end
543
544         if $metro >= seccionUno && $metro <= seccionDos then
545             synth s, note: :d4 , amp: rand, pan: [-1,1].choose , release: (knit
      ↪ 1, 9, 5, 1).choose if secuencia.look == 4 || secuencia.look ==
      ↪ 10 || secuencia.look == 19
546             synth n, note: :d4 , amp: rand, pan: [-1,1].choose , cutoff:
      ↪ rrand(0,100) if secuencia.look == 4 || secuencia.look == 10 ||
      ↪ secuencia.look == 19
547         end
548
549         if $metro >= seccionDos then

```

```

550
551     if one_in(s3) then
552     sample loop, choose, onset: choose , amp: 1, pan: [-1,1].choose if
553     ↪ secuencia.look == 15
554     end
555
556 end
557
558 if $p15 == true then
559
560     if $metro >= 0 && $metro <= seccionUno then
561     sample w4 , amp: rand, pan: 1 if secuencia.look == 4 ||
562     ↪ secuencia.look == 7
563     sample g4 , amp: rand, pan: 1 if secuencia.look == 4 ||
564     ↪ secuencia.look == 7
565
566     end
567
568     if $metro >= seccionUno && $metro <= seccionDos then
569     synth s, note: :cs4 , amp: rand, pan: [-1,1].choose , release:
570     ↪ (knit 1, 9, 5, 1).choose if secuencia.look == 7 ||
571     ↪ secuencia.look == 13 || secuencia.look == 22
572     synth n, note: :cs4 , amp: rand, pan: [-1,1].choose , cutoff:
573     ↪ rrand(0,100) if secuencia.look == 7 || secuencia.look == 13 ||
574     ↪ secuencia.look == 22
575     end
576
577     if $metro >= seccionDos then
578
579     if one_in(s3) then
580     sample loop, choose, onset: choose , amp: 1, pan: [-1,1].choose if
581     ↪ secuencia.look == 16
582     end
583
584     end

```

```

578     end
579
580     if $p17 == true then
581
582         if $metro >= 0 && $metro <= seccionUno then
583             sample w4 , amp: rand, pan: 1 if secuencia.look == 4 ||
584                 ↪ secuencia.look == 7 || secuencia.look == 13
585             sample g4 , amp: rand, pan: 1 if secuencia.look == 4 ||
586                 ↪ secuencia.look == 7 || secuencia.look == 13
587
588         end
589
590         if $metro >= seccionUno && $metro <= seccionDos then
591             synth s, note: :e4 , amp: rand, pan: [-1,1].choose , release:
592                 ↪ (knit 1, 9, 5, 1).choose if secuencia.look == 7 ||
593                 ↪ secuencia.look == 22
594             synth n, note: :e4 , amp: rand, pan: [-1,1].choose , cutoff:
595                 ↪ rrand(0,100) if secuencia.look == 7 || secuencia.look == 22
596
597         end
598
599
600         if $metro >= seccionDos then
601
602             if one_in(s3) then
603                 sample loop, choose, onset: choose , amp: 1, pan: [-1,1].choose if
604                 ↪ secuencia.look == 17
605
606             end
607
608         end
609
610     end
611
612     if $p18 == true then
613
614         if $metro >= 0 && $metro <= seccionUno then
615             sample w4 , amp: rand, pan: 1 if secuencia.look == 4 ||
616                 ↪ secuencia.look == 7 || secuencia.look == 13 || secuencia.look ==
617                 ↪ 16

```

```

606     sample g4 , amp: rand, pan: 1 if secuencia.look == 4 ||
        ↪ secuencia.look == 7 || secuencia.look == 13 || secuencia.look ==
        ↪ 16
607
608     end
609
610     if $metro >= seccionUno && $metro <= seccionDos then
611         synth s, note: :fs4 , amp: rand, pan: [-1,1].choose , release:
        ↪ (knit 1, 9, 5, 1).choose if secuencia.look == 13
612         synth n, note: :fs4 , amp: rand, pan: [-1,1].choose , cutoff:
        ↪ rrand(0,100) if secuencia.look == 13
613     end
614
615     if $metro >= seccionDos then
616
617         if one_in(s3) then
618             sample loop, choose, onset: choose , amp: 1, pan: [-1,1].choose if
        ↪ secuencia.look == 18
619         end
620     end
621
622     end
623     ###player 4
624     if $p19 == true then
625
626         if $metro >= 0 && $metro <= seccionUno then
627             sample w4 , amp: rand, pan: 1 if secuencia.look == 4 ||
        ↪ secuencia.look == 7 || secuencia.look == 13 || secuencia.look
        ↪ == 16 || secuencia.look == 22
628             sample g4 , amp: rand, pan: 1 if secuencia.look == 4 ||
        ↪ secuencia.look == 7 || secuencia.look == 13 || secuencia.look
        ↪ == 16 || secuencia.look == 22
629
630         end
631
632         if $metro >= seccionUno && $metro <= seccionDos then

```

```

633     synth s, note: :e4 , amp: rand, pan: [-1,1].choose , release: (knit
        ↪ 1, 9, 5, 1).choose if secuencia.look == 4 || secuencia.look ==
        ↪ 13
634     synth n, note: :e4 , amp: rand, pan: [-1,1].choose , cutoff:
        ↪ rrand(0,100) if secuencia.look == 4 || secuencia.look == 13
635     end
636
637     if $metro >= seccionDos then
638
639         if one_in(s3) then
640             sample loop, choose, onset: choose , amp: 1, pan: [-1,1].choose if
        ↪ secuencia.look == 19
641         end
642     end
643
644     end
645
646     if $p20 == true then
647
648         if $metro >= 0 && $metro <= seccionUno then
649             sample w5 , amp: rand, pan: 0 if secuencia.look == 4
650             sample g5 , amp: rand, pan: 0 if secuencia.look == 4
651
652         end
653
654         if $metro >= seccionUno && $metro <= seccionDos then
655             synth s, note: :cs4 , amp: rand, pan: [-1,1].choose , release:
        ↪ (knit 1, 9, 5, 1).choose if secuencia.look == 4 ||
        ↪ secuencia.look == 13 || secuencia.look == 19
656             synth n, note: :cs4 , amp: rand, pan: [-1,1].choose , cutoff:
        ↪ rrand(0,100) if secuencia.look == 4 || secuencia.look == 13 ||
        ↪ secuencia.look == 19
657         end
658
659         if $metro >= seccionDos then
660

```

```

661     if one_in(s3) then
662         sample loop, choose, onset: choose , amp: 1, pan: [-1,1].choose if
        ↪  secuencia.look == 20
663     end
664 end
665
666 end
667
668 if $p21 == true then
669
670     if $metro >= 0 && $metro <= seccionUno then
671         sample w5 , amp: rand, pan: 0 if secuencia.look == 4 ||
        ↪  secuencia.look == 10
672         sample g5 , amp: rand, pan: 0 if secuencia.look == 4 ||
        ↪  secuencia.look == 10
673
674     end
675
676     if $metro >= seccionUno && $metro <= seccionDos then
677         synth s, note: :fs4 , amp: rand, pan: [-1,1].choose , release:
        ↪  (knit 1, 9, 5, 1).choose if secuencia.look == 19
678         synth n, note: :fs4 , amp: rand, pan: [-1,1].choose , cutoff:
        ↪  rrand(0,100) if secuencia.look == 19
679     end
680
681     if $metro >= seccionDos then
682
683         if one_in(s3) then
684             sample loop, choose, onset: choose , amp: 1, pan: [-1,1].choose if
        ↪  secuencia.look == 21
685         end
686     end
687
688 end
689
690 if $p22 == true then

```

```

691
692   if $metro >= 0 && $metro <= seccionUno then
693     sample w5 , amp: rand, pan: 0 if secuencia.look == 4 ||
        ↪ secuencia.look == 10 || secuencia.look == 16
694     sample g5 , amp: rand, pan: 0 if secuencia.look == 4 ||
        ↪ secuencia.look == 10 || secuencia.look == 16
695
696   end
697
698   if $metro >= seccionUno && $metro <= seccionDos then
699     synth s, note: :d4 , amp: rand, pan: [-1,1].choose , release: (knit
        ↪ 1, 9, 5, 1).choose if secuencia.look == 10
700     synth n, note: :d4 , amp: rand, pan: [-1,1].choose, cutoff:
        ↪ rrand(0,100) if secuencia.look == 10
701   end
702
703   if $metro >= seccionDos then
704
705     if one_in(s3) then
706       sample loop, choose, onset: choose , amp: 1, pan: [-1,1].choose if
        ↪ secuencia.look == 22
707     end
708   end
709
710 end
711
712 if $p23 == true then
713
714   if $metro >= 0 && $metro <= seccionUno then
715     sample w5 , amp: rand, pan: 0 if secuencia.look == 4 || secuencia.look
        ↪ == 10 || secuencia.look == 16 || secuencia.look == 19
716     sample g5 , amp: rand, pan: 0 if secuencia.look == 4 || secuencia.look
        ↪ == 10 || secuencia.look == 16 || secuencia.look == 19
717
718   end
719

```

```

720     if $metro >= seccionUno && $metro <= seccionDos then
721         synth s, note: :a3 , amp: rand, pan: [-1,1].choose , release: (knit
           ↳ 1, 9, 5, 1).choose if secuencia.look == 10
722         synth n, note: :a3 , amp: rand, pan: [-1,1].choose , cutoff:
           ↳ rrand(0,100) if secuencia.look == 10
723     end
724
725     if $metro >= seccionDos then
726
727         if one_in(s3) then
728             sample loop, choose, onset: choose , amp: 1, pan: [-1,1].choose if
               ↳ secuencia.look == 23
729             end
730         end
731
732     end
733
734     if $p24 == true then
735
736         if $metro >= 0 && $metro <= seccionUno then
737             sample :bd_haus , cutoff:
               ↳ [30,40,50,60,70,80,70,60,50,40].tick(:dos), rate: 0.9 if
               ↳ secuencia.look == 1 || secuencia.look == 13
738             end
739         if $metro >= seccionUno && $metro <= seccionDos then
740             synth s, note: :d3 , amp: rand, pan: [-1,1].choose , release: (knit
               ↳ 1, 9, 5, 1).choose if secuencia.look == 7 || secuencia.look ==
               ↳ 22
741             synth n, note: :d3 , amp: rand, pan: [-1,1].choose , cutoff:
               ↳ rrand(0,100) if secuencia.look == 7 || secuencia.look == 22
742             end
743
744         if $metro >= seccionDos then
745
746             if one_in(s3) then

```

```
747     sample loop, choose, onset: choose , amp: 1, pan: [-1,1].choose if
      ↪  secuencia.look == 24
748     end
749   end
750
751   end
752
753   if $metro >= 0 && $metro <= seccionUno then
754     sleep 0.2
755   else if $metro >= seccionUno && $metro <= seccionDos then
756     sleep 0.4
757   else
758     sleep 0.8
759   end
760 end
761 end
762 end
763
```