

El dilema de la investigación artística

Rubén López Cano y Úrsula San Cristóbal

Hace algún tiempo que escuchamos hablar de la investigación artística como un nuevo paradigma de investigación-creación llamado a transformar profundamente los modos de enseñanza superior en arte. Los organismos europeos nos la presentan con un discurso celebratorio donde por fin, la práctica artística encuentra su tono y voz dentro de los sistemas institucionales de educación y gestión del conocimiento, así como también dentro de los planes y programas de estudio a nivel superior. Mientras que en Canadá hace años que la *recherche-creation* cuenta con programas universitarios, financiamiento, títulos de posgrado y bastante producción, en Europa, este discurso ha proliferado desde finales de los años noventa, a partir de la puesta en marcha del plan Bolonia o proceso de reordenamiento del Espacio Europeo de Educación Superior. Con él, la educación superior queda establecida en tres ciclos, el primero general, conocido como grado, *bachelor* o título superior, el segundo como máster y el tercero como PhD o doctorado. Como cualquier actividad universitaria, cada nivel de estudios ha de culminar con una tesis, proyecto o trabajo final de estudios, equivalente a las tesis universitarias. Sin embargo, se pretende que por su contenido, formato y metodología, estos trabajos se adapten a las características de las disciplinas artísticas. “Se trata de conocimientos tan válidos como los científicos”, es una frase recurrente en los cientos de páginas pletóricas de reflexiones epistémicas, ontológicas o filosóficas que abundan en la literatura sobre esta área. La investigación artística no se limita a los trabajos escolares y se pretende que se extienda como una actividad habitual en todos los conservatorios y centros de enseñanza musical superior. Sin embargo, por la coyuntura, parte importante de la reflexión y organización se ha concentrado en los proyectos de fin de ciclo (grado, máster, doctorado, etc.).

Mientras tanto, los escasos programas de maestría y doctorado universitarios en música práctica en Latinoamérica suelen establecer formatos académicos más tradicionales y exigir a sus alumnos la elaboración de tesis musicológicas o socio-antropológicas, similares a las que se escriben en facultades de ciencias sociales o humanidades. En Colombia por ejemplo, recientemente comienza a discutirse sobre investigación-creación o investigación

artística, en el contexto de un proceso en el cual los centros universitarios que imparten enseñanzas artísticas a nivel superior intentan integrarse al sistema de gestión y financiación para la investigación científica del país. En Estados Unidos el panorama es más complejo, pues en sus universidades hay diversos tipos de grados y orientaciones. Muchos de sus doctorados en música práctica no tienen el rango de PhD o doctorado de investigación. Éste se reserva a áreas como la teoría musical, etnomusicología y musicología. Para la música práctica se tienen los grados de D.M.A o *Doctor of Musical Arts* que tiene un carácter más profesionalizador y no es equiparable al PhD.¹ Por su parte, el personal académico de las facultades de arte y departamentos de música, en muchos casos, cuenta con una amplia tradición administrativa de *homologación*, es decir, que sus creaciones artísticas y composiciones son consideradas como sustitutos de la investigación y computan en ese rubro en los indicadores cuantitativos de producción.

Pero, ¿qué es exactamente la investigación artística? Más allá del discurso celebratorio, afirmador y reivindicador de los derechos que tiene el arte a ser considerado un área de conocimiento legítima dentro de la universidad ¿cómo se entiende este modelo peculiar de investigar? En realidad, a la fecha, no hay respuestas claras a esta interrogante. Para unos, constituye un nuevo y excitante universo de trabajo donde confluyen inquietudes, prácticas y modos de pensar tanto de lo artístico, como de lo científico-académico. Para otros, no es más que un reclamo publicitario sin contenidos medulares, con el que se promocionan másters y doctorados en diversos centros educativos cuyos fondos financieros y objetivos académicos han sido erosionados por las despiadadas reformas educativas de la década de 1990 en Latinoamérica y de los 2000 en Europa. Se le puede considerar también como una instrucción inexcusable dentro de la reorganización educativa nacional o regional como el plan Bolonia. Hay quienes ven la investigación artística como un frente más en la contumaz inserción de las artes dentro de los mecanismos discursivos y de mercado de las industrias culturales, que pretende rentabilizar aún más la práctica artística y conciliarla con la industria del entretenimiento: otro movimiento que ha convertido la pretendida “sociedad de conocimiento” en una economía del conocimiento o *capitalismo cognitivo* que, insaciable, quiere obtener ganancias de todo lo que se le ponga en el camino, incluyendo ya no sólo los productos artísticos, sino también sus saberes, discursos y programas educativos.²

¹ La difusión de este tipo de grados en EE.UU ha alcanzado tal relevancia que incluso en Wikipedia existe la entrada “[Doctor of Musical Arts](#)”, la cual explica al usuario común la diferencia entre este tipo de estudios y el PhD.

² Sobre el concepto de *capitalismo cognitivo*, véase Vercellone (2007); Fumagalli y Lucarelli (2007).

En el polo opuesto, algunos consideran precisamente a la investigación artística como un modo de revertir estas tendencias, como una estrategia de resistencia cultural donde el crear investigando está llamado a producir nuevas experiencias cargadas de sentido y un conocimiento crítico, emancipador, rebelde y desobediente, con el cual podemos hacer frente al poder establecido. Otros, más modestos, la viven como una vía de reciclaje profesional, un medio para dotar de una nueva pátina de prestigio al descompuesto rol del profesor de artes con discreto desarrollo artístico, pero con mucho discurso y títulos académicos. O bien como una puerta de acceso a la estabilidad laboral que puede ofrecer la docencia universitaria a un artista cuya actividad económica es siempre incierta. Los más suspicaces la ven como una llamarada de humo para colar las artes en los sistemas de evaluación y gestión del trabajo académico universitario, con miras a obtener también una tajada de sus fondos públicos concursables. Pero otros la admiran y defienden honestamente como el umbral a través del cual han de formarse los artistas del siglo xxi. Para ellos, la investigación artística es una oportunidad para transformarse profesional y estéticamente, penetrar en nuevas orbitas de diálogo e intercambio intelectual y renovar el papel e importancia del arte en nuestras sociedades, muy particularmente, la fatigada y desde hace tiempo declarada agónica, tradición de la música de arte occidental. También es vista en ocasiones como un estupendo argumento enarbolado para abogar insistentemente, ante ministerios y responsables de educación, que el arte produce conocimiento equiparable en importancia al científico y que por lo tanto, merece la misma consideración. Sin embargo, algunos denuncian que precisamente este argumento se esgrime como movimiento defensivo ante el alarmante retroceso de las humanidades, que se está saldando con el cierre de departamentos universitarios, descrédito social e inanición institucional. Tal vez por ello, algunos artistas prefieren que se les asocie con la ciencia y no con la tradición humanística. Eso también es la investigación artística. En definitiva... ¿qué es la investigación artística?

En 1984 se inaugura uno de los primeros programas de doctorado en investigación artística en Australia.³ En Europa en cambio, las primeras iniciativas surgen en la década de 1990, de la mano de publicaciones como *Research in Art and Design* (1993) de Christopher Frayling y de la fundación en 1997 de un programa académico en investigación artística en la Kuvataideakatemia de Helsinki, Finlandia. En 1999 se echa a andar el Plan Bolonia, y desde entonces se han sucedido un sinnúmero de publicaciones, congresos, debates,

³ Se trata del doctorado en escritura creativa de la University of Wollongong y la University of Technology (CANDY, 2006, p. 4). En Canadá, la investigación artística ha sido ampliamente desarrollada bajo la etiqueta *recherche-création*. Véase Le Coguiec y Gosselin (2006).

programas educativos, proyectos de discusión y grupos de trabajo. Pero hasta la fecha “nadie parece saber la respuesta a esta pregunta” (STEYERL, 2010). Pese a “prodigiosos esfuerzos puestos al servicio de su clarificación, el término ‘investigación artística’ sigue siendo vago” (BAERS, 2011). Si bien algunos autores presentan esta actividad como un “nuevo paradigma” (HASEMAN, 2006, p. 6), aún no se pueden encontrar obras modélicas que sirvan de referencia, ni investigadores cuyo trabajo haya que seguir minuciosamente, ni tampoco metodologías normalizadas. De hecho, algunos críticos sostienen que no se puede hablar aún de paradigma, pues no existe un Einstein o unas *Demoiselles d'Avignon* en la investigación artística, y que lo único que ha cambiado es el incremento de publicaciones, presentaciones y performances en formato académico en simposios y congresos dedicados a la práctica artística (SOLLEVELD, 2012, p. 79). Con frecuencia se tiene la impresión de que se ha entrado en una especie de “socavón ideológico” cuya definición se transforma una y otra vez dependiendo de intereses puntuales (BAERS, 2011). La investigación artística parece estar condenada a ser “una de esas múltiples prácticas que se definen por su indefinición” que yacen en un “estado de fluctuación permanente, carentes de coherencia e identidad” (STEYERL, 2010).

¿Por qué pese a la prolífica inversión de organismos y al trabajo de especialistas no se puede establecer claramente una definición para la investigación artística? ¿Por qué resulta tan difícil y tortuoso pretender un consenso sobre sus características generales, sus métodos, protocolos, objetivos o especificidades frente a otros tipos de investigación en disciplinas académicas? ¿Por qué, no obstante todos los progresos en su institucionalización, aún existe un vacío en el desarrollo de un pensamiento teórico propio? Y pese a todo, vivimos una eclosión de discurso celebratorio, optimista y feliz sobre la investigación artística. Para entender mejor como podemos afrontar una propuesta de investigación artística en música, útil y operativa, quizá sea necesario dotar de cierta mirada crítica a los discursos de este peculiar espacio de debate.

Para algunos observadores, el debate actual sobre la investigación artística a menudo se concentra en tres áreas temáticas. Un primer tipo de publicaciones presentan una tendencia *epistemológica-abstracta* y se ocupan de responder a preguntas como ¿Qué significa el conocimiento en el arte? Un segundo tipo se ocupa de cuestiones *ontológicas* y se pregunta ¿Qué es el conocimiento? ¿Qué es el Arte? Un tercer tipo es denominado *político-crítica* y atiende interrogantes como ¿Qué es valorado en la investigación artística? o ¿Qué tipo de trabajo se está proponiendo? (WILSON Y RUITEN, 2013, p. 8).

En términos generales, la bibliografía disponible que aborda temas epistemológicos u ontológicos se caracteriza por un discurso sumamente abstracto y complejo, anclado en consideraciones generales de naturaleza filosófica bastante inaccesibles al músico o artista común.⁴ El deseo de apropiarse del discurso académico heredero de los paradigmas postmodernos es una constante en estos textos, que continuamente hacen referencia a conceptos y autores de la filosofía de la ciencia de avanzada, como la antimetodología de Feyerabend, a los modelos postcartesianos del conocimiento, como la filosofía rizomática de Deleuze, o a la epistemología postmetafísica de autores como Derrida. Los contenidos, argumentaciones y conclusiones de estos trabajos dan la impresión de estar alejados de las preocupaciones de los interesados en hacer investigación artística, habitualmente menesterosos de consejos y herramientas de aplicación práctica. Más aún, parece que estos escritos estuvieran destinados a los evaluadores, funcionarios o gestores universitarios y que su objetivo fuera legitimar el arte y la actividad artística habitual como una verdadera instancia productora de conocimiento en sí misma.

Sin embargo, no es fácil encontrar en estos escritos discusiones sobre la naturaleza del conocimiento producido por las artes, ni sus semejanzas y diferencias con el conocimiento generado por las ciencias, la tecnología o las humanidades y ciencias sociales. Si bien se mencionan y citan una y otra vez a filósofos y pensadores fundamentales de las humanidades, es notable la recurrencia de argumentos científicistas: “la investigación científica es el paradigma del cual derivan, tácita o explícitamente, problemáticas relacionadas con la investigación en las artes” (ASPRILLA, 2013, p. 9).⁵ No se suele reparar en la diferencia que distinguen los métodos y discursos de las ciencias por un lado, y de las humanidades por el otro. Da la impresión que el discurso de la investigación artística intenta distanciarse de los longevos vínculos que la práctica y estudio de las artes mantienen con las humanidades; que pretende legitimar su presencia en sistemas universitarios y su consideración como actividad de conocimiento, reduciendo al mínimo su vínculo con un campo de conocimiento que actualmente vive un inocultable retroceso, padece la desaparición de carreras y departamentos, se fusiona con áreas económicamente más rentables o socialmente más prestigiosas por ser “productivas”.

Algunos trabajos se proponen explícitamente reflexionar sobre problemas metodológicos (LAURIER Y LAVOIE, 2013; HANNULA, SUORANTA, Y VADÉN, 2005;

⁴ Véanse por ejemplo los trabajos de Hannula, Suoranta, y Vadén (2005); Le Coguiec y Gosselin (2006); Nelson (2009); Smith y Dean (2009); Borgdorff (2012).

⁵ Véase también Hannula, Suoranta y Vadén (2005).

TEIKMANIS, 2013; WILSON Y RUITEN, 2013). No obstante, se ha criticado su tendencia a reflexionar desde la abstracción de discursos epistémicos y de la filosofía de la ciencia en lugar de fundamentarse en casos “concretos de resultados de investigación” artística (SOLLEVELD, 2014, p. 78). Es decir, no construyen *teoría* sobre una realidad, sino que tienen un carácter *metateórico*, por lo que tienden a ser prescriptivos, normativos o utópicos. No deja de ser curioso que mientras la investigación artística se presenta como un trabajo cuya característica principal es el papel de la práctica artística en la formulación y solución de problemas de investigación, este tipo de reflexiones metodológicas se fundamentan muy poco en ésta actividad y rara vez mencionan trabajos reales de investigación artística. En este sentido, es difícil encontrar dentro de esta bibliografía trabajos concretos que se conviertan en libros de referencia para cursos y seminarios y que contribuyan eficazmente a la formación de investigadores-practicantes de las artes por medio de estrategias metodológicas específicas y aplicables a tareas de investigación puntuales.

Por su parte, lo que Wilson y Ruiten (2013, p. 8) denominan discursos *político-críticos*, que se ocupan de establecer qué es valorado en la investigación artística y qué tipo de trabajo está siendo propuesto, por lo general consisten en la enumeración de ejemplos de investigaciones por medio de resúmenes realizados bien por los propios autores, o bien por las instituciones dentro de las cuales se han desarrollado. Suelen ser proyectos específicos, tesis o trabajos finales de programas de primer, segundo o tercer ciclo. Se caracterizan por ser sumamente descriptivos,⁶ por celebrar la enorme diversidad de aproximaciones que dominan el panorama actual de la investigación artística o por poner de relieve la sustentabilidad económica y solvencia institucional de muchas de las propuestas.⁷ En estos trabajos no se percibe, sin embargo, la necesidad de analizar los casos descritos; de señalar coincidencias o tendencias en problemas, métodos o resultados entre las investigaciones mencionadas; ni el planteamiento de nuevos problemas de investigación derivados de cada experiencia, ni la reflexión en torno a las metodologías empleadas en cada proyecto o su posible extrapolación a otras investigaciones.

Observadores como Robin Nelson han apuntado que este discurso “no siempre pone de manifiesto claramente lo que constituye la investigación (tan sutilmente distinta de la práctica profesional)” ni muestra “una metodología genérica para distinguir los enfoques” diferentes de las investigaciones “ni ofrece una pedagogía ejemplar para apoyar el desarrollo

⁶ Véase por ejemplo Polifonia Research Working Group (2010); Wilson y Ruiten (2013).

⁷ Véase ArtesnetEurope (2010).

de nuevos practicantes-investigadores” (NELSON, 2013, p. 4–5). En efecto, cuando se revisan las descripciones de los casos de investigaciones musicales pretendidamente artísticas, por ejemplo en el Polifonia Research Working Group (2010, p. 54-78), no es posible distinguir qué diferencias existen para los autores entre investigación artística, investigación (etno)musicológica e investigación pedagógica.

En el discurso *político-crítico* aparecen continuamente reflexiones sobre la asimilación de la investigación artística en políticas académicas específicas, así como también las posibilidades de su futura implantación y gestión institucional. Estos artículos suelen abordar las disposiciones legales que impulsan el establecimiento de la investigación artística en contextos determinados.⁸

Volvemos entonces a la pregunta inicial: ¿Por qué ha resultado tan difícil establecer definiciones claras, metodologías y una agenda de trabajo diáfana para la investigación artística en las dos últimas décadas? Creemos que uno de los problemas radica en que su discurso ha pretendido resolver de manera simultánea, problemas muy distintos de una agenda académica, política, administrativa, epistémica muy compleja y a menudo contradictoria que incluye temas tan dispares como los siguientes:

- Abogar por el derecho de las artes de pertenecer al sistema educativo reorganizado según las últimas reformas que priorizan criterios científicos.
- Asumir modelos de trabajo académico preestablecidos que posibiliten esa inserción.
- Intentar que esos modelos no perturben demasiado las pesadas y longevas inercias, idiosincrasias y tradiciones de la academia artística, en especial la del conservatorio de música.
- Asimilar autores y teorías complejos que permitirían a los practicantes de las artes expresarse en términos académicos actuales obteniendo con ello legitimidad y credibilidad en el mundo académico.
- Intentar que los estudiantes de arte asuman esa pesada terminología académica que les resulta ajena y poco estimulante.
- Usar la investigación artística como reclamo para programas de máster y doctorado en los que se admiten a todo tipo de estudiantes de arte, sin evaluar sus habilidades o interés real por la investigación.
- Pretender que la investigación artística sea la única opción para la obtención de un grado en el sistema de educación superior.

⁸ Para el caso de España, véase Zaldívar (2005; 2006; 2008).

Consideramos que estas contradicciones pueden crear una brecha insalvable entre los que defienden la investigación artística frente al *establishment* académico y los artistas-estudiantes que podrían estar interesados en practicarla, quienes necesitan herramientas claras y simples para ponerse a trabajar. Existen también algunas determinaciones contextuales que han hecho más compleja la organización y desarrollo sistemático de esta práctica. En el ámbito de la música, por ejemplo, la Asociación Europea de Conservatorios (AEC) ha evitado ofrecer definiciones precisas para la investigación artística porque las tradiciones en la educación musical superior en la región son tantas y tan diferentes, que cualquier definición concreta tiene el riesgo de dejar fuera a alguno o varios de sus socios. En su lugar, ha decidido colaborar a construir una comunidad de investigadores-practicantes de las artes a partir de reuniones como la Eparm (European Platform for Artistic Research in Music) o la construcción de bases de datos para la interrelación entre sujetos que realizan o supervisan proyectos de investigación artística en Europa. El objetivo a largo plazo, es que estas comunidades, por medio de sus discusiones, sean las que vayan paulatinamente generando definiciones, conceptos, contenidos, criterios etc. En síntesis, es la comunidad la que estaría construyendo sus propios paradigmas (LÓPEZ-CANO, 2013). Decisiones como esta han provocado que los interesados en la investigación artística, con un perfil sumamente heterogéneo, se organicen en torno a comunidades de investigadores y no a *disciplinas* con definiciones, objetivos y metodologías claras. Este fenómeno ocurre también en campos académicos como los *performance studies*, los *sound studies*, los *big data studies* o las humanidades digitales, que se caracterizan por la generación de ámbitos de estudio post disciplinares muy productivos y con una presencia importante en los entornos académicos, a través de publicaciones, congresos, reuniones académicas de diverso tipo, etc. Pese a que son portadores de un discurso actual y potente, resulta casi impenetrable conocer sus premisas básicas o definir de manera simple sus objetos de estudio, métodos o modos de presentar sus resultados.

Por último, se genera un problema muy profundo cuando se argumenta a favor de que toda la práctica artística, en sí misma, sea considerada una actividad de “investigación” (SMITH Y DEAN, 2009). Para nosotros, la investigación artística tiene que ser una actividad diferenciada de la creación y docencia y debe ser practicada sólo por los interesados. Aquellos que quieran perpetrar el modelo de músico hegemónico, deberán tener alternativas para su desarrollo y egreso en los centros de educación musical superior.

Pero quien pretenda incorporarse en el ámbito investigador, deberá estar dispuesto a trabajar en pro de un nuevo perfil de músico caracterizado por:

- La reflexión continúa sobre su propia práctica artística.
- La problematización de aspectos de su actividad artística personal y de su entorno para ofrecer diagnósticos, análisis, reflexiones y soluciones.
- La construcción de un discurso propio sobre su propuesta artística que ponga en primer plano una argumentación eficaz sobre su aporte personal a la música de nuestros días.
- El abandono de su zona de confort para ingresar en un ámbito lleno de interrogantes e incertidumbres dónde el músico investigador se pone del revés constantemente.
- Su integración a una espiral de producción y discusión de conocimiento que, como toda empresa de investigación, terminará por transformar el status quo, es decir, las prácticas artísticas hegemónicas.

Referências

ArtesnetEurope. 2010. *Peer Power! The Future of Higher Arts Education in Europe*. Amsterdam: ELIA.

ASPRILLA, Ligia Ivette. 2013. *El proyecto de creación-investigación. La investigación desde las artes*. Santiago de Cali: Institución Universitaria del Valle del Cauca.

BAERS, Michael. 2011. "Inside the Box: Notes From Within the European Artistic Research Debate." *E-Flux* 26. <http://www.e-flux.com/journal/inside-the-box-notes-from-within-the-european-artistic-research-debate/> (consultado el 10/02/2014).

BORGDORFF, Henk. 2012. *The Conflict of the Faculties*. Leiden: Leiden University Press.

CANDY, Linda. 2006. "Practice Based Research: A Guide". CCS Report.

FRAYLING, Christopher. 1993. «Research in Art and Design». *Royal College of Art Research Papers*.

FUMAGALLI, Andrea y Stefano Lucarelli. 2007. "A Model of Cognitive Capitalism: A Preliminary Analysis." *European Journal of Economic and Social Systems* 20 (1): 117-133.

HANNULA, Mika, Juha Suoranta y Tere Vadén. 2005. *Artistic Research. Theories, Methods and Practices*. Helsinki: Academy of Fine Arts.

HASEMAN, Brad. 2006. "A Manifesto for Performative Research." *Media International Australia Incorporating Culture and Policy* 118: 98–106.

LAURIER, Diane y Nathalie Lavoie. 2013. "Le point de vue du chercheur-créateur sur la question méthodologique : Une démarche allant de l'énonciation de ses représentations à sa compréhension." *Recherches Qualitatives* 32 (2): 294–319.

LE COGUIEC, Éric y Pierre Gosselin. 2006. *La recherche création pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec: Presses de l'Université du Québec.

LÓPEZ CANO, Rubén. 2013. “Investigación artística. Grupo de trabajo de La Red Polifonía.” *L'Esmuc Digital. Revista de L'Escola Superior de Música de Catalunya* 17. http://www.esmuc.cat/esmuc_digital/Esmuc-digital/Revistes/Numero-17-abril-2013/Espai-de-recerca/Investigacion-artistica (consultado el 05/04/2014).

NELSON, Robin. 2009. “Modes of Practice-as-Research Knowledge and Their Place in the Academy.” En *Practice-as-Research in Performance and Screen*, editado por Robin Nelson, 112–30. London: Palgrave Macmillan.
 ———. (ed). 2013. *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. London: Palgrave Macmillan.

Polifonia Research Working Group. 2010. *Researching Conservatoires. Enquiry, Innovation and the Development of Artistic Practice in Higher Music Education (Polifonia Research Working Group)*. Utrecht: AEC Publications.

SMITH, Hazel y R. T. Dean. 2009. *Practice-Led Research, Research-Led Practice in the Creative Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

SOLLEVELD, Floris. 2012. “A Paradigm for What? Review of: Henk Borgdorff (2012) *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*.” *Krisis. Journal for Contemporary Philosophy* 2: 78–82.

STEYERL, Hito. 2010. “Aesthetics of Resistance? Artistic Research as Discipline and Conflict.” *European Institute for Progressive Cultural Policies*. <http://eipcp.net/transversal/0311/steyerl/en> (consultado el 18/12/2013).

TEIKMANIS, Andris. 2013. “Typologies of Research.” En *SHARE. Handbook for Artistic Research Education*, editado por Mick Wilson y Schelte van Ruiten, 162–69. Amsterdam, Dublin, Gottenburg: SHARE Network.

VERCELLONE, Carlo. 2007. “From Formal Subsumption to General Intellect: Elements for a Marxist Reading of the Thesis of Cognitive Capitalism, in Historical Materialism.” *Historical Materialism* 15 (1): 13-36.

WILSON, Mick y Schelte van Ruiten (eds). 2013. *SHARE. Handbook for Artistic Research Education*. Amsterdam, Dublin, Gottenburg: SHARE Network.

ZALDÍVAR, Álvaro. 2005. “Las enseñanzas musicales y el nuevo espacio europeo de educación superior: El reto de un marco organizativo adecuado y la necesidad de la investigación creativa y ‘performativa.’” *Revista Interuniversitaria de formación del profesorado* 19 (1): 95–122.
 ———. 2006. “El reto de la investigación artística y performativa.” *Eufonía* 38: 87–94.
 ———. 2008. “Investigar desde el arte”. Conferencia presentada en Santa Cruz de Tenerife.