

Antonio Baldassarre, presidente de la Comisión Mixta Internacional del RIdIM

«Las fuentes visuales ayudan a completar y revisar nuestras ideas basadas en fuentes escritas»



Con esta entrevista a Antonio Baldassarre iniciamos la presentación de los principales proyectos internacionales de documentación musical puestos en marcha o auspiciados por la Asociación Internacional de Bibliotecas de Música (IAML). Antonio Baldassarre es la máxima autoridad de RIdIM, siglas que corresponden a Répertoire International d'Iconographie Musicale. RIdIM (<http://www.ridim.org/>), surgido en 1971, puede ser descrito como el principal proyecto internacional de catalogación e interpretación de fuentes de iconografía musical. Además de IAML, cuenta con el respaldo de la Sociedad Internacional de Musicología (IMS) y el Comité Internacional de Colecciones Museísticas de Instrumentos de Música del Consejo Internacional de Museos (ICOM).

Jorge García - Cristina Bordas

Usted estudió literatura alemana, ciencias políticas y musicología en la Universidad de Zurich. ¿Cuándo y por qué comenzó a interesarse por la iconografía musical?

En realidad entré en contacto con la iconografía musical en mis primeras clases de piano. Mi antigua profesora me introdujo al *Mikrokosmos* de Béla Bartók en una edición ilustrada que fue un tesoro para la imaginación de un niño de nueve años. Más tarde, durante mis estudios de musicología en Suiza, encontré habitualmente representaciones visuales de la música. Estas imágenes tenían, sin embargo, una función más ilustrativa, y su valor científico ha sido reconocido sólo en parte; una situación a la que nos enfrentamos todavía hoy en día. ¡Basta pensar cuántos libros y estudios científicos incluyen ilustraciones musicales sin llegar a reflejar el valor epistemológico de esas fuentes! La iconografía musical como una disciplina científica no la conocí hasta fines de 1990. Por una invitación del Research Center for Music Iconography (RCMI) de la City University en Nueva York tuve la oportunidad de participar como investigador titular en un proyecto de catalogación que el RCMI llevó a cabo en colaboración con el Metropolitan Museum of Art de Nueva York. Gracias a ello también hice amistad con Barry S. Brook, el importante e influyente fundador del RIdIM, y con Zdravko Blažeković, director del RCMI. La amistad con los dos representantes más destacados de la

investigación iconográfica musical fue, sin duda, de gran influencia para mi futura carrera científica, así como encuentros posteriores con Florence Gétreau y Richard D. Leppert.

Al margen de sus estudios de iconografía, su tesis doctoral trata sobre la historia del cuarteto de cuerda entre 1830 y 1870, y además se ha interesado por la sociología. ¿Le gusta moverse en diferentes campos?

A primera vista mis intereses por la iconografía musical, la historia del cuarteto de cuerda, la sociología musical y muchas otras cosas pueden, es verdad, dar la impresión de que me gusta moverme en diferentes campos. Pero para mí no son campos fundamentalmente diferentes; al contrario. Desde un profundo punto de vista científico estos ámbitos muestran varios contextos que tienen –metafóricamente hablando– una relación discursiva. Y justamente mi curiosidad científica se ve estimulada por estos discursos. Personalmente considero que la especialización, tan generalizada en la investigación musical, es muy problemática porque fuerza el solipsismo y la fragmentación del conocimiento. Por el contrario mi enfoque de la investigación es de carácter interdisciplinario, aunque la investigación interdisciplinaria todavía no ha sido plenamente aceptada, como señaló James A. Winn en su estudio «The Pale of Words» de 1998. Este hecho es sorprendente ya que la investigación interdisciplinaria puede ser entendida como una

oportunidad, en particular en cuanto al creciente aislamiento social de la musicología académica y la evaluación de sus técnicas como «técnicas culturales muertas». En principio estoy de acuerdo con el compositor Hanns Eisler cuando acuñó el lema: «Quien solo entiende algo de la música, no entiende nada de ella».

La Universidad de Artes de Lucerna, a la que usted está vinculado, se orienta sobre todo a la interpretación y la gestión musical. Y también es profesor de la UNAM en México. ¿Qué cursos imparte en cada universidad? ¿Cómo percibe las diferencias de intereses y prioridades entre ambos tipos de alumnos?

Tengo que hacer una corrección: en la Escuela de Música de Lucerna trabajé como investigador titular sin responsabilidades docentes. Allí escribí un estudio monográfico sobre el famoso cuarteto de cuerdas *Quatuor de Flonzaley* con un enfoque que incide en aspectos de la ejecución e interpretación musical. En particular investigo cómo se puede analizar y describir el estilo particular de un grupo musical basándose en críticas musicales y grabaciones históricas.

como en la Universidad de Música y Artes Aplicadas de Viena, donde enseñé teoría de la música durante cuatro años, podría decir que las diferencias entre los alumnos mexicanos y europeos no son fundamentales pero dependen de aspectos estructurales y culturales. En México, por ejemplo, el mundo académico se sigue caracterizando todavía fuertemente por el sistema tradicional de la «universidad del catedrático numerario» y por jerarquías estrictas; un sistema, por cierto, que comienza a expandirse de nuevo en Europa y los Estados Unidos, en particular debido a los procesos de autonomía de las universidades y las iniciativas de excelencia (que propician muchos profesores en respuesta al fin del modelo universitario de Humboldt), como demostraron en un estudio reciente Peer Pasternack y Carsten von Wissel del Institut für Hochschulforschung de la Universidad Halle-Wittenberg.

Especialmente para un forastero como yo, que vivió directamente los eventos eruptivos de la musicología posmoderna y todos los cambios relacionados al contenido y la estructura de las humanidades académicas en los años ochenta y noventa del si-

«Me parece interesante que Duran Duran, Bon Jovi, Madonna, Michael Jackson, Prince, Christina Aguilera, Britney Spears, Prince, Kylie Minogue y muchos otros músicos cuyas carreras están íntimamente ligadas a MTV no sean solo conocidos debido a sus logros musicales, sino también a causa de su enorme talento en el manejo de los elementos visuales-simbólicos»

Pero ahora permítame responder a su pregunta original. En la Escuela Nacional de Música de la UNAM he dado clases en el programa de posgrado, particularmente centradas en la historia, el análisis y la sociología de la música de los siglos XX y XXI, a petición de los estudiantes. Recientemente impartí también un seminario sobre iconografía musical en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM) del Instituto Nacional de Antropología e Historia, y otro sobre las nuevas tendencias metodológicas en la investigación musical en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical *Carlos Chávez* del Instituto Nacional de Bellas Artes. En cuanto a estas y otras experiencias en la enseñanza académica que tuve en las universidades de Zúrich y Basilea en Suiza, así

glo pasado, la presencia de este sistema en México resultaba relativamente alienante al principio. Por otro lado, la enorme curiosidad de los estudiantes mexicanos en los problemas científicos posmodernos es muy refrescante. No ha dado paso todavía a la desilusión que aparece hoy en las universidades europeas y estadounidenses, donde se puede observar un renacimiento de los métodos tradicionales, en particular en la musicología. Este desarrollo es evidente no solo en la nueva apreciación de la investigación biográfica, sino también en el hecho de que las directrices nacionales parecen estar ganando peso otra vez. Además, la tendencia de ligar de nuevo la musicología al núcleo tradicional de la música de arte occidental no debe ser rechazada de plano. En contraste, existe entre los estudiantes en México un

gran entusiasmo por reflexionar sobre los modelos posmodernos de investigación. Creo que el mundo científico solo puede beneficiarse de esta recepción desfasada que tiene también lugar en un contexto cultural diferente (comparable con los impulsos que partieron antaño de la recepción anglosajona de los escritos de Theodor W. Adorno), por supuesto a condición de que los nuevos conocimientos adquiridos sean realmente percibidos por la comunidad científica internacional y no minimizados con actitudes colonialistas secretas.

«un vistazo a la historia de la música nos preserva del juicio demasiado apresurado de que la fuerte influencia de elementos visuales es principalmente un fenómeno moderno»

Su trabajo en la fundación Kurt Leimer y en el RldIM tienen que ver directamente con tareas organizativas. Parece que a usted no le interesa únicamente la teoría, sino también la gestión. ¿Son cosas fáciles de compatibilizar?

Estas funciones y otras similares, que parecen ser puramente operativas a primera vista, son, en mi opinión, muy importantes para los profesionales porque estos –en su existencia en la torre de marfil– a menudo olvidan qué aspecto tiene la realidad y se lamentan cuando se ven afectados por ella, se desilusionan un poco al estilo de los cuatro personajes principales de la ópera *Così fan tutte* de Mozart cuando se dan cuenta de que la filosofía de Don Alfonso estaba equivocada. Ciertamente, las tareas operativas consumen una gran cantidad de tiempo y energía. El desafío es encontrar un equilibrio y protegerse de la tentación de acumular mandatos de juntas directivas; tentación que, como es bien sabido, muchos académicos no pueden resistir, aunque luego se sientan divididos entre las obligaciones.

¿La iconografía musical es una «tierra de nadie», a caballo entre la iconografía y la musicología, una herramienta útil pero subsidiaria, o tiene un estatus propio?

¿Quién dice que la iconografía musical es «una tierra de nadie»? Tal percepción puede explicarse, a lo mejor, por el hecho de que la investigación iconográfica musical no es tan visible en el canon univer-

sitario como otras disciplinas. Sin embargo, eso es también una ventaja. Estoy firmemente convencido de que la iconografía musical, debido a su relativa independencia del sistema universitario y por su carácter interdisciplinario, tiene un papel importante en el debate actual sobre el valor y la importancia de la investigación musical. La iconografía musical muestra que la pluralidad de posiciones en cuanto al contenido y las perspectivas metodológicas no es una amenaza sino una oportunidad: es un campo ideal para la aplicación de la teoría de la *tolerance of*

ambiguity, desarrollada en psicología y ciencias de la educación. Además, la investigación iconográfica musical muestra de una forma impresionante que la investigación exitosa de la música puede tener lugar más allá de los contextos privilegiados y, por lo tanto, conducir a resultados social y científicamente relevantes. En general, la iconografía musical tiene un papel muy importante en la investigación musical. Basta pensar, por ejemplo, en las culturas orales o las culturas de las que casi no existen fuentes escritas, pero de las que, al contrario, encontramos a menudo fuentes visuales cuyo valor epistemológico no puede ser sobrestimado. Las fuentes visuales tienen también una gran importancia en las culturas que parecen estar bien fundamentadas por documentos escritos. En este contexto, las fuentes visuales no solo ofrecen importante información complementaria sino que también ayudan a completar y revisar nuestras ideas basadas únicamente en fuentes escritas. Emmanuel Winternitz, que jugó un papel importante en establecer la investigación científica de la iconografía musical y la organología, ya indicó que a menudo las imágenes revelan información que los escritores contemporáneos no se preocupan en describir, ya sea porque la dan por sentada o la silencian conscientemente por varias razones. Los muchos estudios que han aparecido desde la década de 1970 muestran, de manera realmente impresionante, que la iconografía musical es mucho más que una «tierra de nadie», y que ya tiene un lugar al lado de la musicología y la historia del arte, por ejemplo.

En 2008 hubo un congreso titulado *Re-Thinking Music in Art: New Directions in Music Iconography*. ¿Se percibe una mayor sensibilidad hacia lo iconográfico en la musicología reciente?

Usted se refiere al congreso organizado en la Universidad de Otago en Nueva Zelanda. Creo que la percepción de la iconografía musical en el contexto de la musicología está creciendo, pero como he dicho antes todavía no ha llegado al estatus que le pertenece a causa de su importancia epistemológica. Me parece que el congreso de Otago hizo una contribución importante en cuanto a este papel de la iconografía musical en el marco de la musicología, como atestiguan las conferencias publicadas en el último número de *Music in Art*.

Al profano la iconografía musical se le aparece todavía demasiado ligada al estudio de la pintura y las imágenes clásicas, a cuestiones organológicas. ¿En qué otras direcciones se han desarrollado recientemente los intereses de esta disciplina?

La estrecha relación de la iconografía musical con la organología tiene razones principalmente históricas. Desde fines del siglo XVIII, problemas organológicos y de la práctica musical, sobre todo, formaron el interés principal de la investigación iconográfica musical: los estudios de Martin Gerbert y de Guillaume André Villoteau son ejemplos muy interesantes. Este enfoque sigue siendo una rama importante de la investigación iconográfica musical. Por otro lado, a partir de los estudios de Aby Warburg se desarrolló otra importante rama de la iconografía musical, que se ocupa principalmente de las fuentes visuales sobre la base de consideraciones sociales y culturales. Como es bien sabido, fue Erwin Panofsky quien no solo desarrolló aún más este enfoque sino que también generó uno de los primeros métodos iconográficos basado en el conocimiento científico moderno. No voy a entrar en detalle en los problemas de este método porque ya los he señalado en varias publicaciones. Por supuesto, la introducción de los *cultural studies* en los Estados Unidos y después los *Kulturwissenschaften* en el contexto académico alemán no solo fortalecieron sino que también desarrollaron esta rama de la investigación iconográfica musical, como lo hicieron la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt y las teorías posmodernas, particularmente las de Michel Foucault y Jacques Derrida. Todos estos aspectos han encontrado su camino en la investigación iconográfica musical,

como es fácil de apreciar en muchas publicaciones aparecidas en los últimos diez años y en estudios de las dos principales revistas de iconografía musical: *Music in Art* y *Musique, Images, Instruments*.

La cultura musical, sobre todo la cultura de masas, aparece cada vez más subordinada a la imagen. ¿Hay ahí también campo para los estudios iconográficos?

La pregunta toca un fenómeno que, en mi opinión, recibe muy poca atención más allá de la historia del arte y las ciencias de los medios de comunicación. Me refiero al carácter estructural de las imágenes elaborado por los estudios teóricos de William John Thomas Mitchell y Gottfried Boehm, y de una manera más aplicada por Serge Gruzinski, por ejemplo. Ellos demostraron que las imágenes definen, como el lenguaje, nuestro conocimiento y comprensión del mundo de una manera significativa. Ludwig Wittgenstein formuló en su *Tractatus Logico-Philosophicus* la notable declaración: «Los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo». Creo que esto se aplica también al mundo de las imágenes. La cultura popular y la industria de la publicidad han respondido a este fenómeno hace ya tiempo y lo están utilizando. Basta pensar en el éxito fenomenal de MTV, que se basa principalmente en una nueva técnica de montaje visual y la combinación de elementos visuales y musicales. Con estos medios MTV no solo creó una nueva forma de arte, que vale la pena investigar desde una perspectiva iconográfica musical, sino que tuvo también una influencia social significativa como demuestra la exitosa campaña *Choose or Loose* a favor del candidato presidencial Bill Clinton en 1992. Por supuesto, un poder social como el que se realiza, por ejemplo, mediante la combinación de elementos visuales y musicales puede ser también un campo de investigación muy productivo para la iconografía musical. Me parece interesante que Duran Duran, Bon Jovi, Madonna, Michael Jackson, Prince, Christina Aguilera, Britney Spears, Prince, Kylie Minogue y muchos otros músicos cuyas carreras están íntimamente ligadas a MTV no sean principalmente conocidos debido a sus logros musicales, sino a causa de su enorme talento en el trato de los elementos visuales-simbólicos. De todo esto surgen muchas preguntas de investigación relevantes e interesantes para la iconografía musical que deben alcanzar, además de los videos musicales, a otros temas socio-políticos y de las ciencias de los medios de comunicación.

Por supuesto, todo esto se aplica también al campo de la música clásica que no he mencionado de forma explícita. Basta pensar en Nigel Kennedy, Lang Lang y los Tres Tenores, o en numerosos retratos cinematográficos tales como la película *Edgar Varèse: a visionary in sound* (2008) de Frank Sheffer, con su impresionante combinación de elementos visuales y musicales. Al final, un vistazo a la historia de la música nos preserva del juicio demasiado apresurado de que la fuerte influencia de elementos visuales es principalmente un fenómeno moderno, aunque se han intensificado desde el siglo XX. Mencionaré solo dos ejemplos. La ópera no ha sido únicamente un evento musical sino que también fue siempre un espectáculo centrado especialmente en lo visual. Y la discusión sobre las posiciones antagonistas de la estética del contenido y del formalismo en el siglo XIX implicaba una controversia sobre la capacidad de la música para evocar imágenes.

La faceta iconográfica de los documentos musicales suele pasarse por alto a la hora de su catalogación convencional. ¿Qué cree que puede hacerse al respecto? Cuando hablamos de iconografía en relación con libros y partituras, que son documentos propios de las bibliotecas, ¿hay que pensar siempre en catálogos específicos, diferenciados, o sería deseable una ficha bibliográfica exhaustiva que cubriera todos los aspectos?

Esta es una pregunta muy interesante que no se puede responder fácilmente. En realidad, a los aspectos iconográficos de documentos musicales como partituras o libros no se les dedica la atención debida. Basta pensar en las numerosas portadas ricamente ilustradas de la música impresa y de los tratados musicales del siglo XVII, por ejemplo, o en las iluminaciones de manuscritos medievales. Dicha información es difícil de encontrar en un catálogo convencional de biblioteca, porque normalmente estos catálogos deben cumplir con otros criterios. En este respecto, creo que el RIdIM ha creado una herramienta importante al desarrollar una base de datos que puede ser utilizada por las bibliotecas. Soy muy consciente de que tengo en este contexto una visión relativamente idealista porque, a causa de la creciente presión económica, la libertad de movimiento de las bibliotecas está cada vez más restringida. Sin embargo, no podemos dejar de intentar el desarrollo de soluciones óptimas como una base de datos para la catalogación de fuentes visuales de la música.

A este respecto, ¿qué formación específica necesita un documentalista musical para poder catalogar también la iconografía?

Por supuesto, el bibliotecario o la bibliotecaria ideal para catalogar fuentes iconográficas visuales deben tener un amplio conocimiento en los campos de la historia cultural, la historia del arte, la musicología, la etnomusicología, la organología y la biblioteconomía. Soy consciente de que esta combinación es muy rara. Por ello me parece importante que los bibliotecarios tengan la sensibilidad de que las fuentes iconográficas no pueden ser catalogadas como libros u otros documentos bibliotecológicos, y además que estén dispuestos a embarcarse en este reto apasionante. También es crucial e igualmente importante que el instrumento técnico esté listo para la catalogación. Como ya he dicho antes, los sistemas convencionales de catalogación no permiten la indexación y la catalogación necesarias para documentos iconográficos musicales. La base de datos del RIdIM es un instrumento adecuado porque es fácil de usar y porque brinda muchos menús de ayuda para casi todos los campos; otra ventaja importante es que está disponible gratuitamente a través de Internet.

RIdIM nació en 1971. ¿En qué se parece y en qué se diferencia de los otros proyectos «r»? ¿Cómo ha cambiado en sus cuarenta años de existencia?

Sin duda, RIdIM ha cambiado en las últimas cuatro décadas. Basta pensar en la creciente automatización del trabajo de documentación en la última década que también ha influido en el trabajo de RIdIM. Pero me gustaría hacer constar también otro cambio importante. Inicialmente el proyecto fue apoyado por un optimismo idealista, y muchos supusieron que RIdIM podía ser estructurado como sus proyectos hermanos de indexación. Desde la década de 1980, sin embargo, un optimismo pragmático prevaleció en lugar del idealismo, principalmente debido a la conciencia de que el RIdIM tiene otras premisas fundamentales diferentes a las de RISM, RILM y RIPM. Estos proyectos hermanos son, en última instancia, puros sistemas de documentación que pueden partir de un material ya existente. Por el contrario, RIdIM puede documentar la historia visual de la música solo si también promueve la investigación relacionada y se enfrenta con aspectos de metodología. El material que en los otros proyectos en cierto modo ya existe y solo necesita ser indexado y catalogado,

debe ser, en el caso del RIdIM, extraído y extrapolado en primer lugar mediante una investigación correspondiente. Para decirlo de una manera metafórica: RILM, RISM y RIPM exploran sus recursos a cielo abierto, mientras que RIdIM funciona como una «minería subterránea». Esta diferencia fundamental era cierta ya para las fundadoras y los fundadores del RIdIM, y se reflejaba en el hecho de que desde su nacimiento en 1971 RIdIM estaba definido no solo como un proyecto de documentación, sino también como un proyecto para promover la investigación académica de las fuentes visuales.

¿Existe alguna clase de iniciativa común entre los proyectos «r», o de momento cada uno avanza en su propia dirección?

Hace poco más de un año los cuatro proyectos se encontraron, por vez primera, por iniciativa del RIdIM durante la conferencia anual de IAML en Ámsterdam. Este encuentro informal tuvo la intención de inter-

para identificar a las personas que catalogan y buscan informaciones. Especialmente en cuanto a la catalogación de datos la protección de contraseña es relevante, porque la base de datos de RIdIM está estructurada como un proyecto en curso: en principio, todos pueden catalogar fuentes iconográficas musicales. Por supuesto, solamente podemos editar los datos catalogados y mantener la calidad de los datos si tenemos un contacto para resolver cualquier duda o ambigüedad en el juego de los datos. Sin embargo, me gustaría reiterar una vez más que la base de datos de RIdIM es de acceso público.

¿Cómo se financia RIdIM? ¿La IAML realiza una aportación económica o su apoyo es de otra clase?

RIdIM no tiene ingresos financieros fijos, y tampoco de las organizaciones representadas en la junta directiva de RIdIM, es decir, la IAML, IMS y CIMCIM. Dependemos de fondos externos para todos nuestros proyectos y de la disposición de muchas personas

«RISM, RILM y RIPM son, en última instancia, sistemas de documentación que pueden partir de un material ya existente. Por el contrario, RIdIM solo puede documentar la historia visual de la música si también promueve la investigación y se enfrenta con aspectos de metodología»

cambiar experiencias y evaluar medidas para un intercambio de ideas de una manera más profunda, sobre cómo se puede hacer un mejor uso de las posibles sinergias en el futuro. La reunión dejó claro que los cuatro proyectos tienen un interés común de compartir más, y se decidió organizar una presencia conjunta en Internet, proyecto que, por desgracia, no se ha realizado aún. RIdIM buscará ahora nuevas oportunidades para avanzar en estos y otros pasos, porque una cooperación estrecha entre los cuatro proyectos no es solo un beneficio para los proyectos, sino también para la investigación musical en general.

RISM acaba de hacer pública en junio de 2010 su base de datos, accesible a través de internet. RIdIM requiere de momento una clave. ¿Será también libre en un futuro próximo?

La base de datos del RIdIM era accesible al público y gratuita desde el principio. La protección de contraseña solo tiene una función práctica, es decir,

de poner parte de su tiempo libre a disposición de RIdIM. Nuestra base de datos, por ejemplo, solo pudo desarrollarse gracias a que todas las personas que participaron en su desarrollo trabajaron de forma gratuita.

¿Cómo puede avanzar RIdIM? ¿Mediante la creación de nuevas ramas nacionales?

Actualmente, estamos llevando a cabo dos iniciativas principales. RIdIM puede funcionar, a nuestro juicio, con una base de datos única. Nuestra intención es hacer de esta base de datos la herramienta principal en la catalogación e investigación de la iconografía musical. En este contexto hacemos grandes esfuerzos para mejorar la base de datos actual, además de convencer a otras bases de datos locales ya existentes para integrar o migrar sus datos a la base de datos del RIdIM. En otro sentido, queremos reforzar la cooperación entre los centros y grupos de trabajo del RIdIM y establecer nuevos centros. Un punto importante de discusión en la próxima reunión de

la junta directiva del RIdIM se dedicará a las cuestiones de cómo pueden fortalecerse y coordinarse con mayor eficacia dichas cooperaciones y cómo podemos continuar nuestro trabajo exitoso en el establecimiento de nuevos centros, que ya tiene un inicio prometedor con la fundación reciente de los centros en Brasil y México.

La página web de RIdIM incluye enlaces a museos de arte convencionales, fototecas, bases de datos de relieves en iglesias medievales, videotecas, colecciones de instrumentos..., es una señal de la riqueza de la disciplina, pero también de su complejidad y heterogeneidad, ¿no?

Su evaluación es correcta. Pero en lugar de heterogeneidad me gustaría hablar una vez más de pluralismo e interdisciplinariedad.

¿Cuál es la implantación internacional de RIdIM? ¿En qué direcciones ha crecido últimamente?

El lanzamiento de la base de datos de RIdIM y el establecimiento de nuevos centros y grupos de trabajo RIdIM es, de nuevo, lo más visible en el contexto internacional. Sin embargo, todavía nos espera –como ya he dicho– mucho trabajo, incluyendo la búsqueda de modelos de financiación a largo plazo.

A su juicio, ¿cuál es el proyecto más importante de RIdIM en estos momentos?

Ciertamente, el desarrollo de la versión revisada de la base de datos, la implementación de la financiación a largo plazo y la expansión de la comunidad del RIdIM. Este orden no refleja un orden de prioridad. Por el contrario, todas estas tareas deben abordarse al mismo tiempo y con los mismos esfuerzos.

¿En qué situación se encuentra la newsletter de RIdIM?

La impresión y el envío de los primeros tres números de la revista nos han causado costos astronómicos. Por lo tanto, hemos decidido producir una versión electrónica de la *Newsletter*, que está actualmente en marcha. Si todos los procesos se ejecutan sin problemas (por supuesto, en ello confiamos), el próximo número de la *Newsletter* deberá estar listo a finales de noviembre de este año 2010.

The IMS Study Group on Musical Iconography aparece descrito en la web de RIdIM como «proyecto de investigación». ¿Qué vinculación tiene este grupo con el conjunto de RIdIM? ¿Es algo así como su rama más teórica?

El *IMS Study Group on Music Iconography* pone el acento en la investigación iconográfica musical del arte europeo. Por supuesto, RIdIM se beneficia de esta investigación al igual que la investigación del *Study Group* se beneficia de nuestro trabajo. Sin embargo, esperamos un intercambio más estrecho y especialmente más institucionalizado, puesto que en este momento se encauza principalmente por relaciones personales. Creo que sería interesante para ambas organizaciones institucionalizar estos intercambios, particularmente en cuanto a las posibles sinergias.

La creación de la rama brasileña de RIdIM y el primer Congreso Brasileño de Iconografía Musical se llevarán a cabo junto a la próxima celebración en Salvador de Bahía del 13º Congreso Internacional de RIdIM en julio de 2011. El sugerente título del Congreso: «Ampliar la investigación en Iconografía musical: considerar lo actual, definir nuevas tendencias» parece orientado a abrir nuevas perspectivas para la iconografía. ¿Puede concretarnos un poco más los contenidos de esta cita?

Como las explicaciones muestran, el congreso tiene dos objetivos principales. Por un lado, la profundización del discurso metodológico y teórico, lo que también se enfrenta, por otro lado, al segundo objetivo, el de crear impulsos para la investigación iconográfica musical que no se base principalmente en fuentes del arte occidental. Hasta la fecha, la mayoría de las investigaciones en el campo de la investigación musical se centran en los artefactos occidentales. Por supuesto, esto tiene motivos históricos y estructurales. En primer lugar, la iconografía musical también estuvo influenciada por el paradigma de la obra de arte autónoma, como sus disciplinas hermanas. En segundo lugar, las obras de arte europeo son, en general, relativamente fáciles de acceder, por su fuerte presencia en museos y colecciones. Por último –y este hecho no debe ser subestimado– muchos investigadores han disfrutado de una educación académica tradicional que facilita el acceso al arte europeo. Sin duda, el congreso proporcionará muchas posibilidades para ampliar el enfoque tradicional de la iconografía musical, tanto en cuanto al contenido como a la metodología, y, por lo tanto, esperamos muchas ponencias, cuyas propuestas en inglés, portugués y español pueden ser enviadas a <http://www.ridim-br.mus.ufba.br/ridim2011/>.

En la medida en que la iconografía se ocupa de imágenes, y no de sonidos, ¿no le debe resultar más fácil que a otras disciplinas romper con el eurocentrismo y abrirse a nuevos horizontes culturales?

Esto puede ser cierto en teoría pero en la práctica las cosas son un poco diferentes. No podemos escapar fácilmente de nuestro entorno cultural, pero podemos ampliar y reflexionar sobre este entorno de una manera crítica, lo que ya es un comienzo prometedor. De acuerdo con un concepto moderno de la identidad, existen estructuras en el subconsciente que determinan no solamente nuestra identidad, sino también tanto nuestra percepción como nuestra concepción del mundo. Por lo tanto, no defendiendo las perspectivas eurocéntricas de ninguna manera, solo trato de comprender y entender las fuerzas que dichas perspectivas aún tienen.

El estudio de la iconografía varía mucho de una tradición musical a otra, incluso de una época a otra. Sin embargo una multiplicación de las bases de datos, elaboradas con diferentes criterios cada una, dificulta sin duda la recuperación de datos en un proyecto común. ¿Cómo se puede solucionar el problema? ¿Pretende RIdIM organizar toda esa información bajo una ficha y un catálogo unificado? Por otra parte, la creación de una ficha que contemple todas las variables puede dificultar demasiado la catalogación, ¿no?

Por supuesto, sería la solución ideal, si las bases de datos existentes y la base de datos de RIdIM son coordinadas lo mejor posible, y se pueden imaginar varias soluciones. Por ejemplo, que las bases de datos locales migren sus datos a la base de datos de RIdIM. Con el prototipo de nuestra base de datos ya tenemos una solución simple para llevar a cabo

«RIdIM puede funcionar con una base de datos única. Nuestra intención es hacer de esta base de datos la herramienta principal en la catalogación e investigación de la iconografía musical. Además queremos reforzar la cooperación entre los centros y grupos de trabajo del RIdIM y establecer otros nuevos»

Usted se ha referido recientemente a la dificultad de catalogar iconografía musical de origen no europeo con las herramientas tradicionales de la iconografía, en concreto con el sistema de clasificación *Iconclass*. ¿Cómo se puede solucionar ese problema? ¿Hay que renunciar a *Iconclass* o complementarlo?

En mi opinión *Iconclass* es un sistema muy apropiado para la indexación de conceptos de arte occidental. Por lo tanto, tenemos la intención de integrar *Iconclass* en la versión revisada de la base de datos de RIdIM. Pero también es cierto que *Iconclass* tiene ciertos defectos, especialmente en lo que respecta al arte no europeo, así como en cuanto al arte y los artefactos modernos. Sin embargo creo que *Iconclass* no debe ser ampliado o modificado debido a este hecho, porque se han comprometido otras consideraciones. La base de datos de RIdIM tiene que ofrecer otras opciones para indexar y catalogar de una manera adecuada todas las fuentes visuales que caen fuera del sistema *Iconclass*.

este objetivo. Sin embargo, ni esta base de datos ni cualquier otra pueden hacerse cargo del trabajo de los investigadores. Una base de datos solamente puede proporcionar los documentos, sus contenidos y la imagen correspondiente, pero la reflexión crítica de toda esta información es tarea del investigador. Sin embargo, la información debe ser preparada de una manera científica para estimular y apoyar la investigación.

La necesidad de la imagen en cualquier proyecto catalográfico de iconografía musical es evidente. Supongo que el entorno web es especialmente propicio para la aparición de proyectos interesantes. ¿Puede citarnos algunos ejemplos?

Creo que no se puede generalizar la hipótesis de que el entorno web es especialmente propicio para la aparición de proyectos iconográficos musicales. Internet también supone un riesgo significativo: numerosos estudios han demostrado claramente que la relación entre los ingresos y gastos en el tratamiento

de internet se caracteriza a menudo por una enorme desproporción. No tengo ninguna intención de demonizar a internet pero tenemos que entenderla como una herramienta, con ventajas y desventajas mayores. Hoy en día probablemente es difícil encontrar un proyecto iconográfico musical que no eche mano de internet, entre otras herramientas. Existen, por ejemplo, bancos de datos interesantes que pueden apoyar la investigación, como ARTstor, el *Bildindex der Kunst und Architektur*, *Joconde* y el banco de datos francés de la Agence Photographique de la Réunion des Musées Nationaux, entre otros.

Los catálogos públicos que incluyen imágenes pueden plantear un problema de *copyright*. ¿Hay alguna solución en estudio?

El *copyright* de las imágenes es, en realidad, un asunto muy delicado y complejo, especialmente porque hasta la fecha no hay todavía normas internacionales. Sin embargo, sigue siendo nuestro objetivo poner a disposición de cada conjunto de datos su propia ima-

gen. En este momento nos encargamos del problema con una solución pragmática. Las imágenes con *copyright* se proporcionan con un enlace a una imagen ya existente en Internet. Para el futuro queremos, por supuesto, ofrecer una solución mejor, como poner a disposición reproducciones de baja resolución por cada conjunto de datos.

La omnipresente crisis económica y los recortes presupuestarios que acarrea puede derivar en catalogaciones que se detienen o son menos rigurosas. ¿Está sucediendo esto también en los proyectos vinculados a RIdIM?

RIdIM no está, en realidad, significativamente afectado por la crisis económica actual, porque –como ya he comentado antes– no tenemos ingresos regulares de ninguna institución u organización. Por supuesto, la crisis económica tiene un efecto sobre la adquisición de fondos de terceros, pero este trabajo ha sido siempre difícil.