

Entrevista

(Rubén López-Cano)

Leonardo Pellegrim Sanchez

Bibiana Bragagnolo

Leonardo: Esta entrevista é fruto do trabalho desenvolvido no OLPA Observatório Latino Americano de Pesquisa Artística, uma iniciativa sediada na Universidade Federal do Mato Grosso em parceria com a Universidade Federal do Ceará e a Universidade Federal de Pernambuco. Nela discutiremos alguns tópicos da Pesquisa Artística, nomeadamente a recente produção bibliográfica, técnicas e contextos de escrita e estratégias para fortalecimento da área. Esta entrevista fará parte do dossiê temático sobre PA publicado na revista Claves/UFPB.

Bibiana: Em um levantamento recente que fizemos sobre a produção de PA no Brasil nos últimos 10 anos (Bragagnolo e Sanchez, PRELO), encontramos que o professor é o autor mais referenciado e, dentre as suas obras a mais utilizada é o livro *Investigación Artística en Música: problemas, métodos, paradigmas, experiencias* de 2014 em coautoria com Ursula Opazo. Acreditamos que isso se deve a alguns motivos. Primeiramente, devido à proximidade com a língua espanhola, a sua leitura se torna mais acessível. Também, o livro de 2014 apresenta a Pesquisa Artística de modo didático e simples, inclusive indicando possíveis metodologias e variados exemplos de pesquisa, o que presumivelmente ampliou a sua utilização, sobretudo entre pesquisadores/as em formação. Por fim, o senhor esteve presente como palestrante convidado no SIMPOM no ano de 2014, o que expandiu a difusão e utilização de seus escritos dentre os/as pesquisadores/as. Pensando neste cenário, e passados mais de 8 anos da publicação do livro e os diversos trabalhos publicados pelo Paulo Assis, Luca Chiantore, Gilvano Dalagna, e diversos outros pesquisadores e pesquisadoras a sua opinião ou a sua forma de ver Pesquisa Artística naquela perspectiva prática apresentada no livro mudou desde esse texto de 2014 para agora? Se sim, de que forma?

Rúben: En el 2020 escribí un par de introducciones para unos libros que recogían los trabajos de algunos congresos sobre Pesquisa Artística. Y precisamente me preguntaba yo al comenzar estos prólogos ¿qué ha cambiado desde 2014 cuando escribimos *Investigación artística en música: problemas, experiencias y propuestas* junto con Úrsula San Cristóbal? Aquél fue un libro pensado para nuestros alumnos estudiantes de la Esmuc y el Taller de Musics (conservatorio de música popular, jazz, flamenco de

Barcelona). Es muy concreto y pretende ofrecer herramientas y ayuda práctica a los estudiantes y estimular un poco su imaginación.

Pero también tiene una introducción crítica a los discursos sobre la *Artistic research*. Me di cuenta entonces que muchas cosas no habían cambiado nada. Al día de hoy seguimos sin una definición consensuada que explique claramente qué es la *Pesquisa Artística* en Música. Hay muchos modelos, muchas opciones. La etiqueta *Pesquisa Artística* se utiliza de muchas maneras: para unos significa simplemente hacer música de la manera habitual pues para ellos la producción artística es conocimiento en sí mismo. Entonces creación artística significa investigación artística automáticamente y toda producción artística es investigación. En este caso el término *pesquisa artística* pierde todo valor y utilidad.

Para otros Investigación Artística significa innovar, hacer cosas diferentes, de vanguardia, crear músicas y performances de un modo que no existían antes. En estos casos hay quienes consideran que el resultado artístico, la obra, performance o grabación es el único producto de investigación. Para otros puede haber también alguna reflexión expresada en un discurso. Hay otro punto de vista que es más cercano a lo que hacemos colegas como Luca Chiantore, Úrsula San Cristóbal, Horacio Curti y yo. Nosotros entendemos la *Pesquisa Artística* como un proceso de producción de conocimiento a través de un proyecto artístico en donde el resultado no solamente es una obra o una propuesta de interpretación. El objetivo fundamental es producir un conocimiento nuevo que no se poseía antes y que debe expresarse a través de un discurso, una contextualización o una discusión. Este discurso debe analizar críticamente los modos habituales de creación para cuestionarlos. Tanto la crítica como las alternativas se expresan con la propia producción artística. Pero debe generar un conocimiento que no se encuentra exclusivamente en la obra resultante, sino que vive en las discusiones de los profesionales.

Del mismo modo, las discusiones sobre las metodologías de la *Pesquisa Artística* no han avanzado mucho. Sigue habiendo muchas contradicciones. Cada autor, cada universidad entiende una cosa distinta. Francamente creo que así va a ser siempre. No vamos a tener una definición estándar de *Pesquisa Artística*. Esto tiene un lado negativo pues este campo padecerá de vaguedad y poca definición. Pero por otro lado también tiene un lado positivo pues nos da la oportunidad de construir un proyecto propio que se adecúa a nuestras necesidades específicas sin necesidad de imitar lo que se hace en los centros hegemónicos europeos o norteamericanos de creación artística y académicos.

Algo que sí ha cambiado desde 2014 a nuestros días es la cantidad de producción. Hay muchas investigaciones de las cuales podemos aprender.

Yo me he dedicado exclusivamente a observar lo que pasa en la investigación artística en la producción de tesis de pregrado, maestrado y doctorado. También hay un concepto de Pesquisa Artística profesional como la que practica Paulo de Assis que al mismo tiempo que da conciertos, escribe *papers*, ofrece conferencias, desarrolla metodología, participa en revistas, publicaciones, congresos especializados, etc. De ese aspecto yo no me he ocupado. Me concentro solamente en trabajos finales y tesis. Tenemos ya muchas experiencias prácticas. Lo que más me interesa ahora es discutir con colegas de otros países, como ustedes, las tesis están dirigiendo para comenzar a discutir problemas, tendencias, propuestas de modelos, hallazgos y también compartir los errores que hemos cometido pues de ellos se aprende mucho.

Sin embargo, a nivel conceptual la pesquisa artística todavía es un campo demasiado amorfo y vago. Mika Elo, un colega finlandés que vino a un congreso que hicimos en Barcelona, opina que el núcleo epistémico de la Pesquisa Artística es un campo vacío, en el sentido que puede entrar cualquier cosa.

Leonardo: Rubén, desenvolvendo um pouco essa ideia que o professor colocou, em relação a algo que a escrevemos recentemente (Bragagnolo e Sanchez, PRELO), nós nos confrontamos com esse problema do modelo de Pesquisa Artística. Neste sentido acabamos por comparar as perspectivas, as nossas perspectivas, tua e do Luca Chiantore. Ao fim do nosso texto, me pareceu que, e concordando contigo, o que nos interessa enquanto Pesquisa Artística dentro da academia, é uma pesquisa que não se distancia da produção que serve ao universo/campo acadêmico. Ou seja, para Pesquisa Artística seria difícil separar a produção de conhecimento, ou textos ou material acadêmico dentro dos moldes canônicos da produção artística produzida no contexto da pesquisa. Seria essa forma, uma forma de conduzir a Pesquisa Artística dentro desse universo universitário, dentro desse universo do ensino e pesquisa? De fato, todo artista pesquisa, não seria esta a distinção nossa quando usamos o termo “Pesquisa Artística”.

Rúben: Sí, es verdad que toda creación artística parte o debería partir de una investigación, esto está claro. Ahora bien, la Pesquisa Artística en términos técnicos se refiere a una manera de investigar muy específica donde, y eso es muy importante, ni la creación artística es igual a la creación habitual ni la investigación es igual a la investigación académica habitual. Se trata de un campo intermedio que requiere de una articulación muy particular. Los problemas de creación-investigación y la metodología se plantean de un modo distinto.

Cuando trabajo con mis alumnos de bacharelado, licenciatura o maestrado y a veces cuando tengo oportunidad de trabajar con estudiantes

de doctorado también, el punto de partida es “¿qué quieres saber?”, “¿qué quieres conocer?”, “¿qué quieres poder hacer?” Vamos a conseguir algo que ahora no sabes hacer. Ese es el objeto de estudio. El resultado va a ser un conocimiento que no tenías antes. Un conocimiento que puede ser conceptual o procedimental: una habilidad. Ese conocimiento lo vas a poder hablar, lo vas a poder explicar, pero también va a haber parte de ese conocimiento que solamente podrás demostrar que lo has adquirido tocando, componiendo o dirigiendo. El saber conceptual pero también el saber hacer.

Carles Blanch fue un alumno cuyo proyecto era improvisar polifonía en la vihuela del Renacimiento. Al finalizar su trabajo, el único modo de mostrar que ese conocimiento lo había adquirido, era improvisando. Había conceptos, había estrategias que pudo comunicar verbalmente, pero también había un conocimiento corporal, una habilidad que no puede comunicarse verbalmente. Para mí, y en esto coincido con Luca Chiantore, Úrsula San Cristóbal y Horacio Curti, la Pesquisa Artística tiene por objetivo que el estudiante adquiera un conocimiento nuevo, un conocimiento verbal/conceptual, o un conocimiento práctico: aprender respiración circular, las octavas en el piano, ciertas digitaciones, gestionar el pánico escénico, dominar técnicas extendidas de un instrumento, fusionar música balcánica con samba, etc. todo eso es el conocimiento que persigue la pesquisa artística. No digo que esta concepción sea la verdadera ni la mejor; simplemente es la que me interesa.

Para poder comunicar este conocimiento procedimental, no verbal, mis estudiantes recurren al audiovisual. Sus tesis tienen muchas partes audiovisuales. En su trabajo escrito insertan códigos QR que conectan con videos donde aparecen con su instrumento explicando sobre él todo aquello que quieren comunicar: ataques, gestos, sonido, etc. Mucha información que la escritura académica no puede expresar.

Leonardo: ok! uma dúvida que tenho exatamente aí, exatamente nesse ponto, porque nós temos um ponto de confluência da Pesquisa Artística com a musicologia analítica e com a musicologia tradicional, na qual o processo de criação é privilegiado mais do que a criação artística, e em outro momento, e é isso que eu gostaria de entender na verdade melhor. Dentro da Pesquisa Artística, eu poderia retirar da Pesquisa Artística o objeto artístico final ou isso é inseparável? porque, por exemplo, eu poderia, eu sou saxofonista, estou aprendendo a improvisar ou a criar determinada coisas em cima do frevo canção, por exemplo. Eu poderia documentar esse processo, fazer análise dos meus gestos, mostrar em vídeos, mas ao final eu não ter uma performance. Isso também seria aceito dentro da musicologia brasileira como uma pesquisa sobre processo criativo ou análise, ou alguma

coisa do gênero, mas não seria Pesquisa Artística, ou seria Pesquisa Artística nesse caso?

Rúben: el punto de partida es que debe de haber un proceso artístico. Ahora bien, tengo experiencias en donde el resultado del proceso no es necesariamente una composición, grabación o una performance, sino que son experimentos.

En un trabajo de licenciatura muy hermoso que hace 6 o 7 años realizó Pedro González, propuso una serie de experimentaciones para obtener nuevas formas de trabajo escénico en la performance musical. Entrevistó a actores, performers, clowns, músicos de jazz, clásicos y de improvisación libre, una orquesta de laptops y otros artistas escénicos para conocer como era su experiencia en el escenario. Luego la comparó con su propia experiencia. Al principio del proceso estaba confundido y algo enfadado. No entendía por qué, por ejemplo, los clowns son no se preparan anímicamente antes de su espectáculo: si están felices salen felices al escenario, si están enfadados o tristes, salen enfadados o tristes. En cambio, él como violinista clásico, tenía que fingir que estaba tranquilo y con pleno control de la situación; tenía que esconder su nerviosismo o su estado anímico.

El resultado de las entrevistas fue asombroso. Obtuvo información que yo no hubiera podido conocer. Solamente alguien como Pedro, un artista escénico práctico, era capaz de mantener esa conversación con otros artistas escénicos. Dos violinistas distintos de un cuarteto de cuerdas, dos distintos, le dijeron en las entrevistas que, por ejemplo, los silencios que se hacen entre el medio de una obra son indicadores de la actitud del público. Por medio de ellos te das cuenta si el público está tenso o distraído, o si por el contrario están plenamente concentrados en tu concierto. Con la impresionante información obtenida en sus entrevistas Pedro diseñó diversas performances experimentales que le permitirían probar con nuevas propuestas escénicas con su violín. Improvisó sobre un video, interactuó con otros músicos y con las ondas cerebrales del público, etc. Hizo muchas locuras. El resultado no fue una obra de arte, sino experimentos que le dieron la oportunidad de vivir otro tipo de experiencia escénica. Fue muy difícil evaluar ese trabajo. Todos estábamos empezando en Pesquisa Artística en la Esmuc. Aunque no tuvo mala nota, todos quedamos bastante confundidos.

Ahora Pedro ya trabaja en la ESMUC, es compañero mío, y está terminando el doctorado en Hamburgo en Investigación Artística. Todas las cosas que se atrevió a hacer en ese trabajo de final ahora las está desarrollando de manera más profesional. Entre otras cosas realiza conciertos con transformaciones electrónicas en directo, proyecta imágenes de video que sintetiza en tiempo real e incorpora un trabajo corporal muy interesante en sus composiciones e interpretaciones. Se está haciendo un

lugar en la escena de la música experimental. Ahora ya tiene sentido todo lo que hizo en su trabajo de graduación de la Esmuc. En este caso, el resultado artístico no fue tan importante como la experiencia artística que le permitió cambiar por completo su manera de concebir el escenario. De este modo podemos concluir que en la pesquisa artística debe estar presente un proceso de creación pero que el resultado no necesariamente debe ser un producto artístico terminado como una composición, interpretación, grabación. Puede haber una serie de experimentos, iniciativas artísticas pero eso sí, siempre deben ser prácticas. La Pesquisa Artística siempre tiene un componente práctico.

En el caso de Carles Blanch, para demostrar el conocimiento adquirido en la improvisación polifónica en la vihuela, tuvo que improvisar varias veces sobre el mismo *cantus firmus*. Con ello comprobó que realmente estaba improvisando y que no se trataba de una pieza ensayada previamente. No importaba si se equivocaba. Queríamos saber que el sí sabía improvisar y, además, que es capaz de transmitir ese conocimiento. En efecto, ahora enseña a improvisar polifonía en la vihuela.

Bibiana: continuando então, no livro de 2014 o senhor e a Ursula dedicam grande parte ao método da autoetnografia, e recentemente em artigos de 2020 Chiantore coloca que a autoetnografia se converteu na palavra fetiche da Pesquisa Artística, em nome da qual começaram florescer textos dos mais diversos, como diversas foram de fato as próprias definições do conceito e as propostas de aplicação ao marco da Pesquisa Artística. E ainda em um artigo de 2020 o senhor concluiu que a autoetnografia pode se tornar uma mera transcrição de diários de trabalho, não chegam a construir perguntas nem problemas artísticos de pesquisa definidos. No mesmo levantamento que nós fizemos da produção em Pesquisa Artística no Brasil nos últimos dez anos, nos detectamos que a autoetnografia aqui também é um método muito comumente utilizado, aliás é o mais comumente utilizado. Então desse modo, quais dos problemas apresentados no uso da autoetnografia como método na Pesquisa Artística e como contornar essa problemática?

Rúben: lo que percibo en numerosos trabajos es que la autoetnografía ahora mismo ya no es tanto un método de trabajo como un estilo de escritura confesional, descriptiva y autorreferencial. En la escritura autoetnográfica es común encontrarse con descripciones como “yo me levanté en la mañana, cogí el saxofón, improvisé, me enfadé, me acordé de lo mal que está el mundo”; etc., cosas de ese estilo. Se ha profesionalizado mucho la autoetnografía: hay talleres, seminarios, congresos y libros enteros destinados a dar una visión personal e impresionista del mundo. Este formato no me atrae entre otras cosas porque no siempre aporta un

conocimiento valioso para otras personas. La comunidad artística debe beneficiarse con cada investigación.

Úrsula San Cristóbal sugiere que ya no hablemos de “autoetnografía” sino de *estrategias autoenográficas*. Con ello hace hincapié en que lo que nos interesa no es ese tipo de producción textual sino algunas estrategias de auto-observación y reflexión que permitan generar preguntas y problemas de investigación potentes así como algunas de sus posibles soluciones y respuestas.

En general nos está costando mucho trabajo que los estudiantes aprendan a auto-observarse. ¡Es muy difícil! Cuando los estudiantes llegan a la tutoría después de dos semanas de trabajo les pregunto: “Cuéntame tu autoetnografía” y entonces responden: “hice escalas, arpegios, estudié tales compases...” No estamos logrando que vayan más a profundidad. Nos está costando que los estudiantes generen el hábito de auto-observarse críticamente. Por mi parte he optado por sugerirles algunos ejercicios autoetnográficos muy específicos destinados a que busquen en su propio interior y descubrir deseos y necesidades artísticas importantes que el paso por la academia ha ocultado. Por ejemplo les pido que hagan un balance de su biografía musical, los hitos importantes en su carrera como estudiantes de música. El primer día que tocaron en escena, el día que su profesor les felicitó o el día que se enfadó. Todo lo bueno y lo malo. Les pido que recuerden esos eventos y recuperen la memoria emocional de cada momento. Entonces logro que me comuniquen cosas realmente interesantes. Realmente redescubren muchas cosas de su relación la música que los estudios oficiales les han obligado a marginar. Nuestros estudiantes están sometidos a exigencias institucionales que muchas veces hacen que los estudiantes se olviden por completo de su profunda relación personal con la música y de ese motor vital que les indujo a estudiarla profesionalmente.

En una ocasión, después de hacer este ejercicio, una estudiante de piano me dijo con una chispa especial en los ojos: “tenía 15 años cuando mi profesor en el conservatorio de grado medio me comentó que ser pianista es una profesión muy solitaria y yo me dije: yo no quiero hacer música sola, yo quiero hacer música con gente, quiero compartir”. En ese momento decidí que su proyecto de investigación artística debería ser colectivo. Todos sus años de estudiante se había olvidado de esa promesa.

Carles Blanch, el estudiante que aprendió a improvisar con la vihuela al hacer este ejercicio recordó los días en que tocaba rock con la guitarra eléctrica cuando era adolescente. Recuperó esa emoción y actitud y las aplicó a su improvisación con la vihuela. La actitud del rock le ayudó mucho a improvisar más libremente. Esa actitud la perdió en sus estudios profesionales en música antigua. Con estos ejercicios pretendemos

recuperar sensaciones, memorias y motivaciones profundas. Se logra que el estudiante se ponga en contacto con sus deseos artísticos profundos y los priorice sobre las exigencias institucionales del conservatorio. A partir de esa energía recobrada se logra que planteen proyectos más interesantes, relevantes, renovadores y productivos. Gracias a ello varios estudiantes han dado un vuelco definitivo a su carrera.

Hay otros ejercicios destinados a explorar sus deseos artísticos. Les pedimos que anoten cómo se ven a sí mismos en un futuro próximo: en 5 años cómo piensan o desean que sea su carrera, ¿qué quisieras que dijera de ti la prensa? ¿Qué quisieras que dijeran de ti la crítica, cómo te presentarías en tu página web o en periódico o en la información de un CD? Con ello se puede iniciar un proyecto artístico personal que tenga que ver con sus intereses y habilidades, no con los de la institución. Este es el tipo de autoetnografía que me gusta practicar con mis estudiantes. Rara vez estos ejercicios pasan a formar parte del texto final. Si los estudiantes lo desean pueden poner en su texto final algún trozo de su diario, un video sobre su proceso artístico, etc. Pero nunca se convierte en el discurso principal.

Acabo de dirigir un trabajo con una compositora que para trabajar sus ideas sonoras dibuja, pinta y hace grabados. Integramos estos ejercicios en su trabajo escrito pero como parte de una serie de preguntas y reflexiones profundas.

Creo que aun tenemos mucho que hacer para desarrollar estrategias autoetnográficas productivas que ayuden a los estudiantes a descubrir cosas de ellos y ellas mismas y que vayan más allá del discurso testimonial impresionista. Sobre todo hay que ayudar a los estudiantes a aprender a auto-observarse de manera crítica.

Úrsula San Cristóbal, por ejemplo, está trabajando mucho con mujeres que interpretan jazz y música moderna. Con ellas abordan problemas de género. Muchas de sus estudiantes no son plenamente conscientes de la presión que tienen por ser mujeres. El trabajo de autoetnografía consiste en comenzar a detectar la discriminación que padecen sólo por ser mujeres. Después de un proceso de reflexión profunda a partir de técnicas autoetnográficas, una de sus estudiantes decidió que tenía que trabajar durante unos años sólo con mujeres, porque cuando trabaja con hombres, inmediatamente la cohíben. No es ellos sean malas personas. Se trata de un problema estructural. Y si no rompe con esa estructura nunca va a encontrar su propio camino artístico. Y todo esto lo descubrió gracias a estrategias de trabajo autoetnográfico. Una vez más, no toda la información que se produce en la autoetnografía se reproduce en el trabajo escrito final. En ocasiones sólo se plasman algunas preguntas, conclusiones o reflexiones. No nos

interesa que comuniquen sus lamentos y quejas. Nos interesa que compartan sus estrategias para superar estos inconvenientes.

Leonardo: Dentro dessa mesma perspectiva, sobre a parte da escrita de uma Pesquisa Artística. O texto age como um complemento que não precisa necessariamente acompanhar o resultado artístico como elementos indissociáveis do resultado artístico? ou deve se constituir também como arte? ou seja, como poderia ser o texto da Pesquisa Artística em termos de conteúdo e forma.

Rúben: El modelo de investigación artística que yo defiendo junto a Úrsula San Cristóbal y creo que coincido con mis colegas Luca Chiantore y Horacio Curti, no solamente pretende producir una propuesta artística, sino también un conocimiento firme ya sea verbal o corporeizado, pero siempre crítico y reflexivo que debe circular fuera del dispositivo artístico. Si toda reflexión, pensamiento y conocimiento se integra por completo dentro del entramado artístico, dentro de la obra compuesta, la interpretación o grabación, entonces estamos hablando de creación artística sin más.

Ahora bien, en mi opinión nuestros programas académicos tienen que adaptarse a la realidad profesional del músico y las situaciones y necesidades específicas de producción e intercambio de conocimiento. No todos nuestros estudiantes se van a dedicar a hacer artículos para revistas académicas como Claves o Música Hodie. Tampoco se dedicarán a dar conferencias en congresos académicos. Para muchos de ellos la actividad de creación y transmisión de conocimiento fundamental será el enseñar a otros músicos en situaciones específicas distintas a las anteriores. Para mí es importante que se abran otros formatos de representación y comunicación de conocimiento. Necesitamos formatos audiovisuales, interactivos, otro tipo de discurso y performance de transferencia de los resultados de la investigación. En este sentido el discurso resultante puede tener una dimensión estética o tener un grosor artístico en sí mismo si eso colabora en la comunicación del conocimiento que ha producido su investigación. Pero eso para mí no es lo más importante.

La Esmuc, donde trabajo, exige un trabajo escrito de aproximadamente 30 páginas. Pero otros centros como la escuela de artes escénicas, circo y performance de Noruega, para las tesis doctorales, solicitan cualquier formato siempre y cuando se pueda archivar: puede ser un escrito, audio, video o cualquier combinación de éstos. Lo importante es que transmita el conocimiento adquirido en el proceso de investigación-creación artística, que se pueda archivar y consultar. En los casos de formatos audiovisuales el trabajo va a acompañado de un escrito pequeño donde se enumeran las preguntas de investigación, objetivos, metodología

y bibliografía. Todo muy breve pues el grueso del trabajo está en el audiovisual.

Existe una maestría en jazz en el conservatorio de Róterdam donde la defensa de la tesis de maestrado consiste en que el estudiante enseña a sus compañeros(ras) aquello que aprendió. En el caso de Carles, mi estudiante que aprendió a improvisar en la vihuela, si hubiera estudiado en este máster, en lugar de entregar un trabajo escrito de 60 páginas, hubiera entregado un escrito mucho más corto y su defensa hubiera consistido en enseñar a improvisar polifonía a un grupo de estudiantes como él, del mismo modo que ahora el enseña a sus estudiantes. En el Jazz le llaman clínica a la clase magistral donde un especialista enseña algún aspecto de esa música a un grupo de estudiantes. En este tipo de máster se filma la clase y al registro se añade también un texto de 4 o 5 páginas con el índice, bibliografía, proceso de investigación y todo ello se archiva como trabajo final o tesis.

Yo creo que tenemos que abrirnos a la realidad profesional de nuestros estudiantes. No podemos exigirles a músicos que se van a dedicar a tocar y enseñar a otros músicos que escriba artículos y que transmita su conocimiento del mismo modo que los historiadores del arte, musicólogos o teóricos. Tenemos que darles herramientas para que desarrollen estrategias de transmisión de conocimiento eficaces pero adaptadas a las situaciones epistémicas reales con las que trabajan.

También hay algo que quiero mencionar. Cualquier proyecto de investigación parte de la motivación por aprender algo que después uno quiere compartir con otras personas que se interesan por los mismos problemas artísticos. Muchos de mis estudiantes, seguramente también de ustedes, despiertan su motivación para conocer cosas diferentes no en los libros o revistas académicas sino a partir de videos de YouTube donde otros músicos como ellos comparten su conocimiento y experiencia. Ese es el modelo de producción y comunicación de conocimiento: los YouTubers. Ellos quieren ser entidades de “conocimiento YouTuber” más que “conocimiento académico tradicional”. Es muy importante saber aprovechar ese entusiasmo y abrirnos a estos formatos.

Bibiana: agora mudando um pouco a temática, falando sobre algumas críticas que a gente encontrou aqui no Brasil sobre a Pesquisa Artística. Alguns críticos da Pesquisa Artística geralmente associados à grande área da composição, argumentam que não há necessidade de se criar um rótulo para algo que já acontece, supostamente, no ano da performance da composição. Pensando nessa perspectiva, qual é sua opinião a respeito desses argumentos apresentados, e se eles procedem ou não na Pesquisa Artística? Mais especificamente, dentro do nosso observatório, nos verificamos que existem alguns autores no Brasil que tentam alinhar algumas das práticas da

Pesquisa Artística aos pensamentos e práticas decoloniais, por exemplo. Isso é pensado a partir da própria natureza da Pesquisa Artística em não separar o artista socialmente informado da sua arte, que também pode ser socialmente informado. No entanto, recebemos críticas de pesquisadores associados à composição e musicologia que entendem que a Pesquisa Artística pode acabar por ser novamente um movimento neocolonial. Então, pensando nessas críticas e trazendo uma das questões que nos foram feitas, por esses pesquisadores, não corremos o risco de simplesmente respaldar uma nova chave neocolonial na nossa matriz metodológica?

Rúben: en efecto, existe una tradición en los estudios de composición en universidades de Norte y Sudamérica donde las tesis ya tienen elementos de lo que ahora se llama “pesquisa artística”. Se trata de una tradición de la cual podemos aprender mucho. Muchas tesis en composición consisten en el análisis de obras y estéticas que han influenciado al estudiante para luego proceder a un análisis de sus propias obras. Esto en sí mismo ya es un formato posible para la investigación artística. Pero no es el único modelo que pueden seguir los mismos compositores y desde luego otros sectores como los intérpretes necesitan otro tipo de matriz de investigación.

Por otro lado, también es posible que la etiqueta “Pesquisa Artística” sirva para afirmar actitudes colonialistas. Y lo será si nos dedicamos simplemente a imitar lo que se hace en los centros académicos y artísticos hegemónicos de Europa y Norteamérica. Pero también es cierto la podemos convertir en un espacio idóneo para reflexionar y deconstruir tanto lo colonial como otros aspectos perniciosos en nuestras sociedades como la desigualdad de género como lo mencioné anteriormente con los trabajos finales que sobre este tema ha dirigido Úrsula San Cristóbal. La cuestión es qué queremos entender por pesquisa artística y cómo la queremos implementar en nuestras universidades. Este es el punto medular. Tenemos mucho que trabajar en este aspecto. Pero todo depende exclusivamente de nosotros. Del mismo modo que la composición o la práctica interpretativa puede ser un medio para afirmar el colonialismo, puede ser también una manera de liberaros de ese mal. Pasa lo mismo con la pesquisa artística.

Leonardo: Rubén, como última pergunta desta breve e prazerosa conversa, sigo a partir do vosso último texto sobre a cena da Pesquisa Artística na América Latina, gostaríamos de saber qual estratégia ou qual movimento poderíamos fazer a partir do Brasil para reforçar e consolidar a Pesquisa Artística na América Latina como um todo e se existe algum ponto urgente para consolidar a área, principalmente dentro de um âmbito América Latina. Neste mesmo sentido, quais as estratégias que o senhor vislumbra para legitimar a Pesquisa Artística aqui?

Rúben: lo más importante y urgente es comenzar a crear espacios de discusión e intercambio a nivel regional. Hay mucha gente trabajando en Colombia, Argentina, Chile y otros países latinoamericanos. Sin embargo, todas las personas interesadas en la pesquisa artística están trabajando muy solas. Hay que organizar redes de intercambio. No sé si sea necesario hacer una asociación a nivel iberoamericano o basta con una simple lista de correo. Es muy importante comenzar a generar sinergias. Los problemas son muy similares en todos los países. Pero si no compartimos experiencias, soluciones e iniciativas, será más difícil resolverlos.

Por otro lado, hay que generar más estructuras. Estas estructuras deben ser a nivel iberoamericano y deberán incluir congresos, seminarios y encuentros a nivel regional donde podamos encontrarnos y discutir. Otro tipo de estructuras son cursos formativos tanto para investigadores como para posibles orientadores de tesis. Otro aspecto muy importantes son las publicaciones. Nuestras universidades quieren resultados y eso se refleja en publicaciones en revistas académicas. Brasil nos está dando muchas lecciones pues tiene revistas académicas muy bien colocadas en índices de calidad que aceptan trabajos de pesquisa artística como *Música Hodie*, *Per Musi* o la *Revista OPUS*.

Tenemos que experimentar con diversos formatos de presentaciones académicas y congresos. Nosotros en la ESMUC tenemos un ciclo de jornadas sobre Música y significado. En ellas hay presentaciones académicas habituales donde un ponente lee su trabajo apoyado de *power point* y música grabada. Pero también hay presentaciones donde tocan en su instrumento una pieza o parte de ella y explican cosas al mismo tiempo que tocan la música y se establece un debate con los asistentes que combina la palabra hablada y la ejecución instrumental en directo.

Muchos estudiantes de instrumento cuando descubren que pueden discutir sobre la música que aman no sólo con la palabra sino también con su propio instrumento se comienzan a interesar por la investigación.

Leonardo: Ou seja, seria um acordo, uma mediação entre o meio de produção acadêmicos tradicionais e a produção artística. Ainda como base seu último artigo sobre a cena da Pesquisa Artística na América Latina, qual elementos o senhor vislumbraria como mais importante ou urgente?

Rúben: lo más importante es dejar de buscar modelos en Estados Unidos o en Europa. Está muy bien que me entrevistes a mí, a Luca Chiantore, Úrsula San Cristóbal o Paulo de Assis. Pero Latinoamérica tiene que proponer un modelo de investigación artística que responda a sus necesidades e intereses. Que atienda los problemas de los estudiantes latinoamericanos. No hay que esperar la legitimación de la academia hegemónica. También hay

que conocer mucho el funcionamiento institucional de nuestras universidades para conocer cómo insertar la pesquisa artística de forma duradera.

Otra cosa que para mí ha sido muy importante: conocer los problemas que se plantean nuestros estudiantes. Como cada año, al terminar este curso he revisado los trabajos finales (tesis) de estudiantes de grado y maestrado. Todos los que se han presentado este curso. Tomo nota de los temas que proponen; de los problemas que se plantean y cómo los abordan. A partir de ahí puedo hacer diagnósticos de lo que nuestros estudiantes están necesitando. Con ello puedo llamar la atención de mis colegas sobre que ámbitos se necesitan desarrollar y qué tipo de ayudas para la investigación necesitan. Por ejemplo, cada tanto los guitarristas plantean trabajos que tienen que ver con la higiene postural y la prevención de lesiones con el instrumento. El estudiantado de canto propone con frecuencia espectáculos con audiovisual. Muchos estudiantes de música clásica están preocupados por la falta de público para su música. Por ello cada año proponen maneras alternativas de tocar este repertorio. Entonces hay que ayudarles: darles herramientas, proporcionales bibliografía, contactarlos con otros trabajos de otros estudiantes que se han ocupado de temas similares. Con ello logramos una continuidad y crecimiento de nuestro centro. Es muy importante que con la pesquisa artística los estudiantes estén introduciendo en nuestra institución problemáticas que las tradiciones académicas e institucionales de enseñanza musical no están tomando en cuenta.

Leonardo: Professor nós nos encontramos brevemente na Universidade de Aveiro algumas vezes em outras circunstâncias e sempre foi um prazer encontrá-lo, sempre é uma alegria muito grande e desde já agradeço vossa generosidade em compartilhar vossa experiência.

Bibiana: Está ótimo, muito obrigada, a gente agradece muito professor Rubén por seu tempo, disponibilidade de falar com a gente. Esta entrevista vai ser publicada no Dossiê, um Dossiê especial da Revista Claves dedicado à Pesquisa Artística. Só temos a agradecer. Obrigada pelo tempo.

Leonardo: obrigado professor, gostaria de estar contigo, tomar um café no final dessa entrevista. Muito obrigado mesmo. Está sendo surpreendente nessa Revista nos depararmos com os entendimentos do que é Pesquisa Artística no Brasil. Nós temos o privilégio de lermos todos os artigos que nos mandam, os aprovados e os não aprovados. Está sendo enriquecedor perceber toda esta nuance sobre o entendimento da área, e agora conversando contigo algumas coisas se clarificaram ainda mais. Essa entrevista vai ser transcrita, editada e vamos enviá-la para o professor, e com vossa autorização, nós já mandaremos para a Revista Claves para ser publicada junto com o Dossiê.

