

LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA COMO FUNCIÓN UNIVERSITARIA: CASOS DESDE LA PRÁCTICA

Fernando Miranda*

Resumen: El texto reflexiona sobre las condiciones del desarrollo de las funciones universitarias en el marco de vida en pandemia, en especial de la investigación, a partir de describir la importancia del trabajo con la cultura visual y los principales elementos de la investigación basada en las artes. Asimismo, se muestran tres casos principales de experiencias en la universidad, en el trabajo con estudiantes y en régimen de co-docencia, desde la diversidad de temas abordados y las orientaciones metodológicas seguidas.

Palabras clave: Investigación artística. Cultura visual. Universidad. Co-docencia. Pandemia.

INTRODUCCIÓN

Hay momentos en que nuestra vida personal y profesional, individual o colectivamente, se ve especialmente movilizada, desafiada, colocada en lugares y condiciones que difícilmente hubiéramos imaginado instantes antes que ocurriesen los eventos que la conmueven.

Para quienes trabajamos en las universidades, esas instancias son también las que nos hacen buscar alternativas a lo conocido, inventar nuevas formas de relacionarnos, movernos de los espacios de comodidad y reiteración hacia maneras distintas de investigación, enseñanza y creación.

En los últimos tiempos, nadie de nosotros ha podido quedar fuera de las consecuencias sanitarias, sociales, económicas, culturales y, por supuesto educativas, de la pandemia que hemos sufrido como humanidad.

Eso que algunos autores han llamado como la vida en pandemia, por tratarse de un estado colectivo en que ciertas actitudes, comportamientos y acciones habituales se han visto transformadas radicalmente, ha alcanzado por tanto unas derivaciones también morales, políticas y cívicas no exentas de la necesidad de crítica y reflexión (STIEGLER, 2021).

* Doctor en Bellas Artes - Educación Artística por la Universidad de Barcelona. Profesor Titular e Investigador del Instituto de Bellas Artes de la Facultad de Artes de la Universidad de la República (Uruguay) Investigador Nivel II, Sistema Nacional de Investigadores (ANII). E-mail: fmiranda68@gmail.com

La obligación o sugerencia de adoptar formas nuevas de relacionamiento social, de distanciamiento físico, de modalidades de comunicación, ha impactado en nuestra actividad universitaria cotidiana, obligándonos a reinvenções necesarias.

Cierto es, también, que cierta jerarquización disciplinar existente en la organización y distribución del conocimiento social puede haberse visto reforzado a favor de las ciencias experimentales, en especial las biológicas o las médicas, por causa de esta vida en pandemia. Pero más allá de esta posibilidad, es cierto también que, al menos en el caso de algunos países latinoamericanos – y de Uruguay en particular –, la universidad pública logró un fuerte reconocimiento social por su lugar en la investigación a nivel nacional, y sus aportaciones para enfrentar la crisis.

Y en ese empuje favorable, las humanidades y las artes no fueron una excepción en cuanto, naturalmente, al papel que les compete y motiva la escritura de este texto.

Porque, como bien dice Estrella de Diego (2020, p. 2), la "cultura, además, se ha volcado con contenidos gratuitos en este momento angustioso: trata de ayudar con conciertos y óperas, unas películas, series, libros, prensa; paseos virtuales por los museos [...]". Esto significa que la cultura "pese a no curar, quizás consuela".

Con estas referencias de entorno de época, creemos importante reflexionar en este texto sobre algunas experiencias realizadas en la universidad que combinan elementos propios de la educación artística, la perspectiva de los Estudios de Cultura Visual y la investigación basada en las artes.

La posibilidad de esta conceptualización se sostiene, en cada caso, sobre tres temas principales que desarrollaremos con cada ejemplo de investigación que se incluyen en este texto: 1. los nuevos fenómenos migratorios que se verifican en nuestro país y en muchos otros de Latinoamérica, especialmente en una dimensión sur-sur; 2. la construcción de las ideas de frontera y su relación con los territorios, las identidades y las pertenencias; y, finalmente, 3. la construcción de las nociones sobre el cuerpo humano desde la perspectiva de las artes y la cultura visual, en perspectiva de una época de vida en (pos)pandemia.

Cada uno de estos ejemplos ha involucrado a docentes y estudiantes que convergen en la institución universitaria, en el natural desarrollo de las tres funciones principales de la institución: la enseñanza, la investigación, y la extensión.

De esta forma, lo que se presenta en el texto son alternativas posibles a la construcción de conocimiento sobre – y en – la realidad compleja de la sociedad que habitamos, a partir de problemas que cotidianamente enfrentamos, y donde también que las artes visuales han de comprometerse y desplegarse con relación a la universidad.

Las prácticas educativas y de investigación son, a nuestro juicio, parte de las prácticas culturales necesarias y sensibles para la sociedad, pues allí se produce una densidad de concentración simbólica y estética que las caracteriza singulares y relevantes.

LA MIRADA DESDE LA CULTURA VISUAL

Me gustaría recomponer aquí una idea sobre la que vengo insistiendo hace ya unos años, y que tiene que ver con la vigencia de espigar en cultura visual, actividad necesaria para educadores y docentes, señalada por Fernando Hernández desde 2007 en un significativo libro para el campo de la educación artística.

En ese mismo sentido, publiqué en Brasil un texto cuyo título iba en los términos de esta reivindicación (MIRANDA, 2018) y que invito a leer complementariamente a estas líneas.

En cualquier caso, me remito nuevamente a la importancia que para mí tiene la perspectiva de los Estudios de la Cultura Visual para el trabajo en la universidad, para la formación de los estudiantes con los que comparto aula, y para el desarrollo de proyectos de distinto carácter.

Ya no podemos reivindicar este espacio académico como algo nuevo. Entiendo que se trata de una circunscripción de problemas y un lugar de convergencia disciplinar ya asentado, con suficientes demostraciones de madurez y producción que ha permitido sólidamente el reconocimiento institucional. Al menos así ha acontecido en las experiencias universitarias que conozco y, en particular, en la universidad en que trabajo.

Aquí fundamos un núcleo de investigación¹ en un ya lejano 2005, y desde aquél entonces hemos desarrollado sucesivas iniciativas con búsqueda de creatividad, intensidad y progresivos logros de resultados.

Volveré sobre este aspecto más adelante, porque es el entorno institucional que da lugar a las experiencias que son ejemplo de nuestras prácticas, pero quisiera detenerme en algunos aspectos anteriores, con relación a estos asuntos de la cultura visual.

Como se habrá advertido, hago personalmente la distinción de referirme a los Estudios de Cultura Visual, en términos del campo académico de convergencia disciplinar en torno a una serie de asuntos vinculados a las prácticas culturales que tienen que ver con las imágenes en general y a las artes visuales en particular, y a la *cultura visual*, para dirigir la atención al cúmulo amplio – y no siempre ordenado – de las imágenes que se producen, circulan, se distribuyen y se usan por nosotros y a nuestro alrededor.

En cualquier caso, como ha sostenido tempranamente Deborah Cherry (2005), más allá de cómo ubiquemos el tránsito de desarrollo de los Estudios de Cultura Visual, la percepción general es que han sido un punto de origen necesario para conectar con el arte contemporáneo y las producciones artísticas más recientes, trascendiendo los fracasos de la historia del arte, señalada como elitista o centrada en las reconocidas obras de arte del catálogo occidental.

1 - Me refiero al Núcleo de Investigación en Cultura Visual, Educación y Construcción de Identidad, creado en el entonces Instituto "Escuela Nacional de Bellas Artes" de la Universidad de la República. Más información está disponible en: <https://nucleodeculturavisual.com/>.

El importante movimiento original de poner en contexto las obras canónicas consagradas en la historia, entender las condiciones de su producción y circulación, y establecer la crítica de cómo comprenderlas más allá del relato hegemónico, ha tenido indudable consecuencias para la educación artística en general, y también para la que se produce en las universidades.

Desde esa primera construcción y entrada de los Estudios de Cultura Visual hasta hoy, más allá de los matices de su comprensión, el mundo ha cambiado lo suficiente a nivel de la producción de visualidades cotidianas como para permitir que nos sigamos preocupando por estos asuntos. Especialmente por el desarrollo de las tecnologías que han dado espacio, tiempo y soporte a la creación de imágenes de una forma que nos es difícil abarcar y entender.

Nicholas Mirzoeff (2016) dice que la cultura visual es la clave de la manifestación en la vida cotidiana, en tanto la sociedad en red en que vivimos no sólo nos permite el acceso a las imágenes sino que nos delimita las maneras en que concebimos y vivimos la vida en la red.

Dos de las ideas que Mirzoeff (2016) señala en el libro son tomadas por nosotros en el planteo de las experiencias de creación que este artículo exhibe: 1. cómo nuestros cuerpos son actualmente extensiones de las redes de datos, y 2. cómo la cultura visual es un espacio en que podemos conectar para generar maneras de cambio, no sólo para observar lo que está ocurriendo.

Por otro lado, el propósito de esta ampliación de límites que el trabajo con la cultura visual debería proponer tiene sentido si el ámbito educativo, y la universidad en particular, se fortalece como espacio de negociaciones de significados culturales, teniendo en consideración aquello sobre lo que Mieke Bal (2016, p. 24) nos llama la atención: el espacio cultural "donde lo familiar y lo extraño, el interior y el exterior, interactúan constantemente".

Probablemente, la visión formalista y técnica en que se han fundado modernamente los estudios universitarios en Bellas Artes, y que aún persiste como porfiada tradición y herencia, comience a dejar por fin de tener prevalencia a partir de transformar las maneras de trabajo dando prioridad al lugar de los sujetos como constructores de significados.

Por eso Bal (2016) dirá que "la interacción" entre lo visto y los sujetos que ven es el objeto principal de nuestro interés, que no "el objeto en sí mismo".

En las prácticas que llevamos adelante, orientados por estas pretensiones de trascendencia de la forma y el dominio técnico, intentamos no perder de vista tampoco aquello que Stephen Wright (2008) gustaría de señalar como la disminución del índice de visibilidad de las artes visuales a favor de prácticas colectivas y de fuerte contenido social.

Si el arte moderno se ha caracterizado por basar su condición en la tríada creador-obra-espectador, las prácticas que nos ocupan, necesariamente grupales y extendidas a la participación diluyen aquella señal de evidencia de la presencia de lo artístico, tal como podría concebirse de manera hegemónica.

La centralidad de la experiencia estética se desplaza, entonces, del creador y su objeto a un proceso de construcción e interacción entre sujetos participantes de distintas maneras en un proceso de contenido creativo y pedagógico. Si la formación moderna colocó la experiencia estética en la expectación disciplinada, atenta y silenciosa de las obras del gran catálogo del arte occidental, la cultura visual nos ha permitido reforzar la subversión de esta perspectiva a favor de reconocer el lugar de los estudiantes, los docentes, y los espectadores en general, según corresponda a la amplitud de los proyectos.

Raimundo Martins e Irene Tourinho (2013, p. 67) señalan respecto al trabajo con la cultura visual que: "Quem produz, recebe, consome, aprende, ensina, enfim, todos fazem parte de um cenário performativo a que o(a) pesquisador(a) aspira (tem a responsabilidade de) narrar, mesmo consciente de sua incompletude e circunstancialidade".

El trabajo con la cultura visual es una oportunidad y un desafío, y la creación que la reúna con la investigación universitaria abre lugar a "facilitar experiencias reflexivas críticas" (HERNÁNDEZ, 2007, p. 57), especialmente si consideramos también a las artes visuales como prácticas de representación simbólica contemporánea, junto a las posibilidades tecnológicas actuales como soporte de visualidades.

LA INVESTIGACIÓN (Y POR QUÉ BASARNOS EN LAS ARTES)

Una de las funciones principales de la universidad es la investigación. La generación de nuevos conocimientos, de nuevas aproximaciones al mundo, a su entendimiento, a accionar sobre el entorno que nos rodea.

Pero cuando estamos en el particular cruce del campo de las artes visuales con las prácticas de formación y creación en la universidad, es preciso asumir maneras de trabajo compatibles con los objetos de conocimiento con los que tratamos, definimos y creamos.

James Haywood Rolling (2013) en uno de los textos a mi juicio más ordenados y sistemáticos respecto de una perspectiva amplia acerca de la investigación basada en las artes (IBA por su sigla en español),² sostiene la importancia de la condición de construir una posición ontológica racional y fundada. Concibiendo la ontología (ROLLING, 2013, p. 2) como una particular visión del mundo en que vivimos, que caracteriza el orden de lo conocible y cuál es la naturaleza de lo que consideramos la realidad.

Para entender esto, el autor sostiene que la característica principal de una ontología que defina la IBA, pasa por comprender que se trata de una aproximación a conocer un mundo cambiante, donde las personas y los fenómenos no se comportan de manera previsible ni siguiendo unas reglas que puedan anticiparse.

2 - *Arts based research* (ABR para su versión inglesa).

Por tal motivo, el objeto de estudio no existe fuera de la presencia de los y las investigadoras que con su intervención tratarán de ordenar y dar forma a los problemas que enfrentan.

Para ampliar la comprensión de este planteo, es preciso señalar que el dominio disciplinar de las humanidades o de las ciencias sociales se ha debatido tradicionalmente en la puja entre posiciones referidas, en general, a la división entre paradigmas: cualitativo o cuantitativo. A mi juicio, si algo puede aportar el desarrollo de proyectos de IBA, es trascender estas posiciones aparentemente antagónicas a favor de interesarse por unas maneras de conocimiento propias de las artes en general, aún cuando reconozco en lo cualitativo una sustancial afinidad metodológica.

Al menos desde los años ochenta y noventa, diversos autores han cuestionado las formas paradigmáticas habituales de la investigación social y educativa, aportando, por fuerza transitiva, a la construcción de alternativas para la investigación en artes.

Nuestra formación particular en educación ha heredado las consecuencias de las teorías de Jürgen Habermas, y los textos y manuales derivados de sus ideas han dado forma a las primeras críticas de las que podemos tener consideración en el ámbito universitario y educativo nacional.

Solamente para citar breves ejemplos de a qué nos referimos, autores como Wilfred Carr y Stephen Kemmis (1988) y su teoría crítica de la enseñanza Carr (1990) y los planteos hacia una investigación educativa crítica y, más en general, los manuales de Norma Denzin e Yvonna Lincoln (reimpreso en español en 2012), referidos a la investigación cualitativa, así como diversas traducciones de textos de Eliot Eisner (1995, 1998, 2002) han dado a muchos investigadores y personal docente universitario (en el caso uruguayo), las primeras señales de la necesidad de generar cambios necesarios también para la investigación en las artes visuales en ámbitos educativos a partir de los años noventa.

Como sea, aquellos inicios dieron la base para muchas de las cosas que aquí luego sucedieron, y han permitido practicar la educación artística y conceptualizar la experiencia estética con relación a la inserción de las artes visuales en la universidad, y en especial a la función de investigación.

En un reciente texto de Fernando Hernández y Judit Onsés (2020) se traza una rápida pero clara genealogía de la IBA, que utilizaremos para reseñar algunos aspectos que nos permitan ubicar elementos de antecedente de interés para comprender las experiencias desarrolladas.

Hernández y Onsés (2020) ubican el inicio del uso y denominación de la IBA en los años setenta en el marco de algunas universidades de distintos países centrales, combinando métodos artísticos que lograron trascender la clásica presentación de casos clínicos, especialmente en el desarrollo de la arteterapia. El paso posterior de la incorporación de la investigación artística a las universidades como una condición consolidada, que los autores ubican a raíz de la Declaración de Bolonia de 1999, dio la posibilidad de presentación de

proyectos y resultados que relacionaron las artes con la creación de conocimiento, y otorgaron el marco para la emergencia de la IBA.

Las influencias posteriores son más recientes y conocidas, especialmente desde los desarrollos de la investigación educativa basada en las artes donde el propio Fernando Hernández ha tenido gran influencia, pero también autores como Imanol Agirre (2005) en Pamplona (España), o el grupo de investigación de Raimundo Martins en Goiânia-GO (Brasil).

En los últimos años, también la *a/r*/tografía produjo algunas adhesiones y reconocimiento a partir de la circulación cada vez mayor de las contribuciones de Belidson Dias y Rita Irwin (2013), fundamentalmente por una cercana influencia en Latinoamérica.

No obstante todas estas influencias valiosas, vale la pena recordar algunas observaciones que Hernández y Onsés (2020) también realizan respecto a las tensiones que la IBA, puede incluir y que comparto aquí a modo de alerta, sin que esto denote ninguna disminución de su importancia e interés.

En ese sentido, los autores señalan que es importante considerar la "tentación [que] cualquier acción o proceso de indagación que incluya obra o práctica artística pueda considerarse como IBA" (HERNÁNDEZ; ONSÉS, 2020, p. 204). Del mismo modo, advierten sobre el riesgo de "tapar con el resultado artístico" la falta de rigor, vinculado a la ausencia de reflexividad, así como "olvidar que toda investigación forma parte de una conversación" con quienes nos precedieron e investigaron antes que nosotros (HERNÁNDEZ; ONSÉS, 2020, p. 204).

Más allá de estas necesarias precauciones podemos coincidir en que "las prácticas artísticas y los modos de reflexión desde las artes, posibilitan experiencias de relación, maneras de narrar y visibilizar procesos de subjetivación que otras prácticas de indagación e investigación no permiten", como afirma el propio Hernández junto a Rachel Fendler (2014) en un interesante escrito conceptual al que acudimos aquí.

Tal y como sostienen Natalia Calderón y Fernando Hernández (2019) no tendríamos por qué pensar que la investigación artística pudiera no tener algunas condiciones generales que fácilmente admitiríamos para cualquier proceso de pesquisa. Es decir, debiera ser accesible, en tanto que es abierta y por tanto puede ser conocida por extraños al proceso de su desarrollo; también transparente, puesto que tiene que exhibir sus bases y los preceptos de su realización; y tiene que ser transferible, útil más allá del proceso original para que pueda ser usada por otros investigadores y estudiantes.

La pretendida objetividad de la investigación radica, entonces, en admitir sin culpa que estos procesos, por ser humanos y sociales, están cargados de subjetividad, y que un aporte a su comprensión e interés pasa por lograr las condiciones reseñadas.

Seguramente, esto no sólo haría ganar adhesiones a la posición epistemológica de que las artes son una forma de conocimiento particular, sino que permitiría una apertura al trabajo interdisciplinario, a colaboración y la cooperación en la universidad y en las instituciones culturales.

Pero, ¿qué puede despertar el interés en la investigación artística para los participantes? Para nosotros, lo más importante es seguir encontrando temas de interés, que hagan a las condiciones actuales de nuestro mundo que al fin de cuentas, no es más que nuestro entorno social, en el que vivimos, y sobre el que tenemos que pronunciarnos y actuar.

La relevancia de aquello que nos interesa investigar es básico para sentirnos comprometidos y convocados a involucrarnos en un proceso de pesquisa, pero ese interés tiene que tener también una consecuencia social, en la medida en que nos insertamos en colectivos e instituciones que demandan el conocimiento que generamos.

Fernando Hernández y Juana Sancho (2021, p. 59) realizan dos preguntas iniciales para pensar el punto de partida de la investigación: "¿Cómo pensar una investigación que nos permita sorprendernos?" y "¿Cómo investigar lo que no sabemos (*the unknown*) desde una mirada poscualitativa?".

Los autores dan cuenta de un trabajo de investigación cartográfica con profesores para arribar a una constatación de la que rescato su validez como sentido principal también de la investigación artística. En particular, la posición que obtiene el investigador en este tipo de procesos:

Un lugar que descentra la posición del investigador, pues afronta una experiencia que no domina y donde se busca una verdad que debe ser revelada. Una oportunidad para establecer unas formas de diálogo más estrechas. Pero, sobre todo, para hacer posible un lugar perturbador para quien investiga, ya que cuestión el poder del lenguaje [...] (HERNÁNDEZ; SANCHO, 2021, p. 62).

Algunas reflexiones que derivan de esto es lo que pretendo abordar en el siguiente apartado.

LA DOCENCIA UNIVERSITARIA COMO ESPACIO DE CREACIÓN CON LAS ARTES VISUALES

Por nuestro lado, los procesos de trabajo que promovemos en la universidad son intencionalmente colectivos, tal como creemos y valoramos. Encontrarnos en un entorno especial de creación, por ser parte de una Facultad de Artes en la universidad, favorece (o debería hacerlo) la posibilidad de generar unas condiciones de libertad y posibilidades de práctica y reflexividad.

Esto más que un punto de llegada es un inicio, a nuestro juicio marcado por algunas oportunidades que el trabajo académico con estudiantes y docentes debe propiciar y cuidar.

Antes que todo, nos relacionamos con estudiantes que tienen sus propias identidades, y así también sus propios deseos, afectos, ideas, convicciones y creencias, y también maneras de conocer el mundo y relacionarse con él. Algunas de esas formas han sido aprendidas en

las trayectorias educativas institucionalizadas, otras en ámbitos diferentes a lo educativo formal, con sus pares, en otros entornos de pertenencia y cada vez más a través, como hemos visto antes, de la interacción virtual y con las tecnologías.

No considerar estos previos con que llegan los estudiantes no puede ser aceptable en la institución universitaria, especialmente en las artes, en que es importante superar una persistente posición esencialista, moderna, de consideración del autor individual.

Los estudiantes aprenden el trabajo colectivo, la metodología que implica llevar adelante proyectos grupales, tematizados a partir de intereses negociados en el aula, y la producción de visualidades de distinto carácter.

Estas producciones constituyen luego la materia esencial para construir sus propias narraciones y relatos, donde el texto y la imagen no tienen una prevalencia relativa, sino un interés e importancia propios.

Las imágenes en general, incluidas las que tienen que ver con las acciones que implican la condición de lo visual, son la evidencia y el resultado del proceso del trabajo de creación conjunta, las maneras de contar en colectivo y de interpelar a otros. Trascienden lo propio e individual, para convertirse en lo común y colectivo.

Por otro lado, esta producción visual es, en nuestras experiencias, especialmente performativa, implica reconocer la propia condición corporal de estudiantes (y docentes) y ponerla en juego a través de la acción.

El acontecimiento, el evento, la acción práctica reconoce y compromete al cuerpo propio y al de otros y otras, lo hace presente y lo interroga en sus particularidades reales, contrastándolo con las condiciones de su idealización que circulan en los entornos sociales o en las exigencias disciplinares.

La condición visual de estos acontecimientos no merece una discusión de legitimidad imagética, por el contrario, se asume que estas son formas creadas de imágenes colectivas, performadas, actuadas, que dan una expresión visual genuina y compartida.

Además, la producción de acciones y acontecimientos performados permite lo que Judit Vidiella (2019, p. 5) ha conceptualizado como la posibilidad de "desbordar la universidad", es decir,

[...] la pesquisa no es ni un punto de partida ni una meta, sino más bien un flujo dinámico. Lejos de vivir la investigación como algo sometido a plazos y exclusivamente circunscrito a sus fases de ejecución, pasamos a vivirlo como algo permanente que caracteriza nuestra docencia, nuestra identidad analizadora y nuestra reflexividad en el proceso de aprender y cohabitar en el aula.

Sobre estas ideas, desarrollamos en un artículo reciente (MIRANDA, 2020, p. 5) la idea de trascender las posibilidades de la institución universitaria de modo que

[...] es posible multiplicar las instancias del 'afuera' como parte de las actividades susceptibles del reconocimiento institucional. Bien entendida, esta posibilidad trasciende la mera administración y acreditación del tiempo; para reconocer instancias en las que sería mucho mejor preocuparse por comprender qué ocurre [fuera] de la organización educativa, concibiendo la inclusión en otras redes educativas.

Algunas derivaciones de aplicación de estos conceptos las veremos a lo largo de este texto en experiencias concretas, de momento, avancemos en algunos elementos distintivos de cómo entender el lugar de la docencia.

La doble condición performativa del trabajo estudiantil y de "desborde" de la universidad expuesta en nuestras acciones, es parte de comprender la propia docencia –sus funciones principales de enseñanza, investigación y extensión – como una actividad realizada en grupo, en colaboración y de manera interdisciplinaria.

La co-docencia es un apuesta al trabajo colaborativo y es con relación a esta construcción de práctica docente, con el sentido de dar una forma diferente de construir universidad. Los elementos más relevantes de experiencia y concepto en torno a esto lo hemos desarrollado en un libro anterior (MIRANDA; OREGGIONI; PERCOVICH, 2016), aunque tenemos que insistir que cada edición de nuestros cursos es distinto, por razón de modificar los temas de interés, la integración y origen de los estudiantes y los desafíos prácticos de abordar las experiencia. Decía, en el artículo referido, que esto "impacta sobre el equipo docente, lo desafía y obliga a una asunción de espacios de 'no saber', donde una planificación cerrada y previa serviría de muy poco ante las condiciones cambiantes de la experiencia particular del colectivo estudiantil" (MIRANDA, 2020, p. 4).

La co-docencia es un proceso de trabajo completo entre profesores y profesoras, que incluyen todas las etapas de cumplimiento del desarrollo de los cursos y en la universidad "puede ayudar a desarrollar habilidades colaborativas, aumentar la participación de los estudiantes y favorecer sus habilidades comunicativas". (HERNÁNDEZ; PADILLA-PETRY, 2019, p. 19)

Las consecuencias a favor de los estudiantes es una comprobación, a partir de diferentes experiencias, en tanto "difumina roles establecidos entre los docentes [...] pues quiebra y cuestiona una posición asumida a lo largo de los años [por los estudiantes] de normalizada posición subalterna" (HERNÁNDEZ; PADILLA-PETRY, 2019, p. 24).

Un análisis similar puede también relacionarse con nuestra propia experiencia consignada en un texto reciente (MIRANDA; GRAS; MIGNOT, 2021, p. 290) donde afirmábamos que la "modalidad de compartir la docencia universitaria, permitió que los participantes se vieran 'en espejo' con la alternativa desarrollada, alcanzando en el ejemplo la posibilidad de poner en contraste sus propias prácticas y experiencias".

Las experiencias que se exponen a continuación forman parte de los procesos y resultados del trabajo universitario tal como hemos tratado de desarrollar aquí.

Proceso I: *La frontera como línea inestable*

La Facultad de Artes en la que trabajo tiene desde hace algunos años una formación en artes plásticas y visuales en el enclave universitario de la ciudad de Rivera, en el norte de Uruguay, frontera con Brasil.

La particularidad de la región es que, como sucede en otros lugares de frontera seca donde no hay límites naturales, las personas pueden cruzar libremente la avenida que separa Rivera con la vecina ciudad de Santana do Livramento y, en ese cruce, encontrarse en Brasil.

El fenómeno aunque naturalizado no deja de ser curioso para visitantes extranjeros, y lo que en una fotografía aérea puede verse como una misma mancha urbana, es en verdad un territorio de dos países, dos ciudades y una línea imaginaria que las divide.

Las personas aprenden español en las escuelas uruguayas y portugués en las brasileñas, pero la vida cotidiana se desarrolla en portuñol, con tantas variantes como barrios y familias existen en ambos lados de "la línea".

Una vez un profesor universitario, que trabaja en el ámbito de las ciencias biológicas en la región, me dijo que no puede concebirse la frontera como el límite de Uruguay y Brasil, sino que tiene que entenderse como un espacio en sí mismo, con sus problemas y particularidades. Con el tiempo lo hemos ido comprobando.

Claro que en la trama de la ciudad, el límite es muy fácil de percibirse, hay que cruzar la calle en un sentido o en otro para estar en este o en aquel país, Uruguay y Brasil.

Pero apenas uno empieza a salir de la ciudad el límite se vuelve mucho más arbitrario e intangible, es una línea dibujada imaginariamente entre mojones de cemento que los habitantes de la región llama "marcos". La línea de frontera que separa Uruguay y Brasil es la que podría trazarse entre un marco y otro, sin otro elemento material que la defina.

Así es que en el marco de la Red Cultura Visual Abya Yala, compuesta por profesores/as e investigadores/as de universidades públicas de Latinoamérica, que nuestro grupo de investigación integra, nos propusimos con el equipo local realizar una materialización visual de esa línea fronteriza.

Cómo dar visibilidad a la arbitrariedad de una frontera impuesta en la geografía, como explicar la discontinuidad arbitraria de un territorio continuo.

Para esto ideamos una intervención de tipo *site specific*, en un espacio de frontera abierta, solo imaginada en la continuidad de los "marcos" con la pretensión de visibilizarla.

Como reflexiona Mieke Bal (2016, p. 24): "¿Por qué es importante la visualidad? No porque el sentido de la vista merezca la primacía que tradicionalmente se le ha dado. Esta primacía y su consecuencia constituyen la primera área que el análisis visual debe investigar de manera crítica".

Por esto, la evidencia de esa materialización debía ser de alguna forma aprehensible, registrable, tener el potencial crítico de ser mostrado a otros. Así construimos una metáfora

visual, en un cortometraje que llamamos *La frontera como línea inestable*³ que diera tal visibilidad.

En el corto materializamos la frontera en una línea roja que el viento del lugar, habitual por las características geográficas de la zona, desplaza desafiante, alterando de manera permanente la arbitrariedad del trazado.

Imagen 1 - Fotograma de La frontera como línea inestable



Fuente: Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ICnivL1EE4Y&t=16s>. Acceso en: 30 nov. 2022.

Como afirma Mirzoeff (2016, p. 62), es entre el mundo *online* y el mundo real de interacciones con la tecnología que experimentamos la cultura visual de hoy, donde nuestros cuerpos están en red y en el mundo al mismo tiempo.

La posibilidad de vivir el espacio de la frontera en la construcción de ese sitio específico, se replica virtualmente en una nueva experiencia visual, distinta, que agrega densidad a la reflexión sobre el tema y genera diversas posibilidades de entrada al tema.

Proceso II: Hay Wifi 2

Existe en nuestra ciudad, Montevideo, un fenómeno reciente marcado por la intensa llegada de migrantes latinoamericanos y su despliegue urbano, visible.

3 - Una versión completa del corto puede verse en <https://www.youtube.com/watch?v=ICnivL1EE4Y&t=16s>.

Esto tiene evidentes emergentes visuales que hacen explícita la precariedad y movilidad táctica de los migrantes en la ciudad, especialmente por los trabajos que desempeñan.

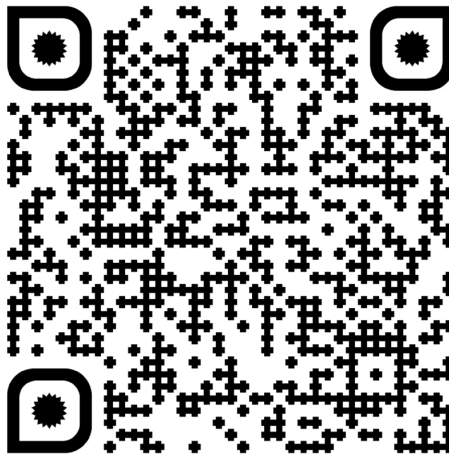
La presencia de las personas migrantes es evidente en las centralidades montevidéanas, evidencia que vamos naturalizando por su cotidianidad.

Con un grupo de profesores y profesoras integrantes de nuestro grupo de investigación en la universidad, desarrollamos un proyecto⁴ que busca extrañar el fenómeno y desnaturalizarlo.

Nos detuvimos en un emergente notorio, el trabajo de los migrantes en las empresas globales de *delivery*, a partir del tratamiento de una pieza emblemática y distintiva, la mochila que forma parte del uniforme del trabajador y de la necesidad de contar con *wifi* para poder acceder a las aplicaciones de uso en su labor.

Una cartografía múltiple dio cuenta de la espacialidad de los migrantes, sus lugares de residencia – en general pensiones en la zona central – y sus trayectos de trabajo; también sus países de origen y el despliegue global de las empresas contratantes. A la manera del "urbanismo afectivo", los relatos globales se entrelazan con historias individuales, donde la historia de cada uno de estos migrantes es accesible en códigos QR colocados en las mochilas que se exhiben.

Imagen 2 - Código QR correspondiente al relato de Brandon



Fuente: Disponible en: <https://www.icloud.com/notes/093ESwLYHXxBvSFaJrFQAaFQw#https://m.soundcloud.com/user-673190204/24-brandon?si=632c72def17b432290c70a9a6266e297>. Acceso en: 6 oct. 2022.

4 - *Hay Wifi 2* es la continuidad de trabajo del programa "Pensar Arte / Actuar Ciudad: Intervenciones pedagógicas y urbanas desde la cultura visual y el arte contemporáneos". El equipo está integrado por Fernando Miranda, Luis Oreggioni, Ignacio de Souza, Fernanda Ríos y Federico Lagomarsino, y es financiado por la Comisión Sectorial de Investigación Científica de la Universidad de la República (Uruguay).

Para realizar este proyecto localizamos en la ciudad puntos de mayor concentración de personas migrantes que cumplen sus tareas de *delivery*.

El desconocimiento inicial de la ciudad genera que estas personas deban valerse de aplicaciones que les permitan llegar a cada destino; asimismo, la ocupación evidente de centralidades urbanas, por cuenta de la demanda de sus trabajos, hace que las imágenes de la ciudad se modifiquen por cuenta del desplazamiento de estos trabajadores y sus objetos emblemáticos.

El sentido del proyecto es hacer visible en una pieza visual este fenómeno y recuperar las historias de estos trabajadores migrantes desde un espacio de investigación artística. Una primera parte del proyecto se había realizado en 2020⁵ (*Hay Wifi*) con el trabajo con dieciocho trabajadores varones migrantes, provenientes de Cuba y Venezuela.

En 2021, el Museo Gurvich de Montevideo, emplazado en el casco histórico, en la Ciudad Vieja, pidió a nuestro grupo continuar la investigación con personas migrantes que trabajan en ese barrio y construir una propuesta visual para su sala principal a partir de nuevas historias.

Imagen 3 - Detalle de la exposición de la pieza principal del proyecto *Hay Wifi 2*



Fuente: Autores: Fernando Miranda, Luis Oreggioni, Ignacio de Souza, Fernanda Ríos y Federico Lagomarsino. Foto: Federico Lagomarsino e y Servicio de Medios Audiovisuales, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (SMA-FADU).

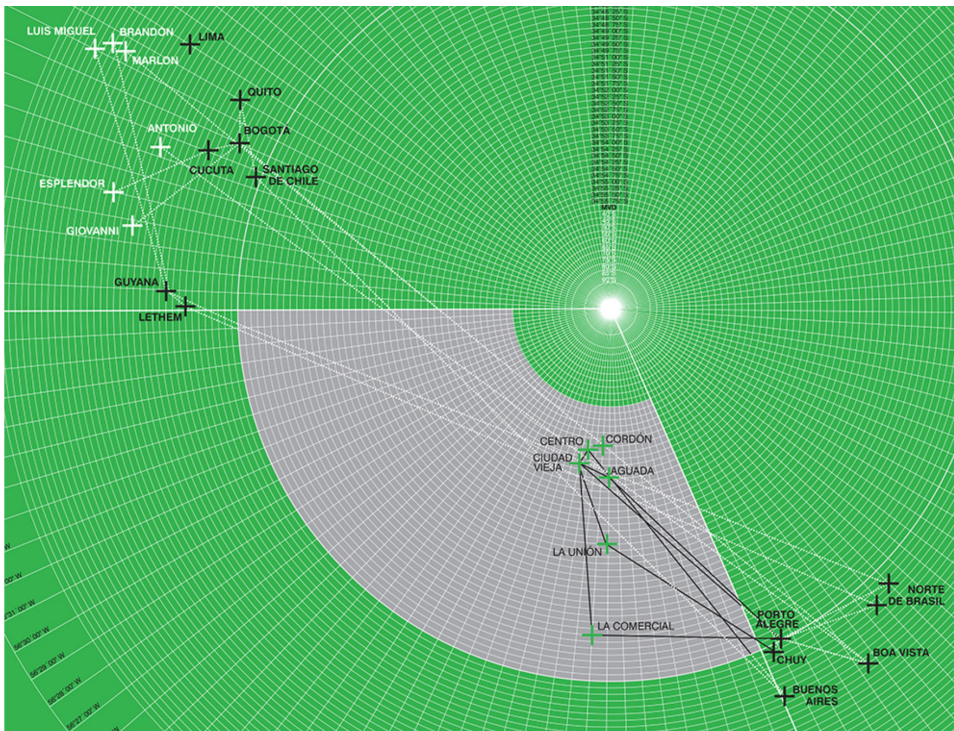
De esta manera, luego de pensar el nuevo encuadre el equipo armó un programa de seis entrevistas con historias de trabajadores de aplicaciones de la Ciudad Vieja de la ciudad.

5 - Una reseña de este proyecto puede verse en línea en: <https://estoesanatendencia.tumblr.com/post/629653539328851968/ghierra-intendente>.

La intención puede asociarse a la condición de realinear nuevos centros de gravedad del conocimiento y la posibilidad de hacer emerger unos márgenes invisibles (ROLLING, 2013). Rolling (2013) recupera así la condición de lo que está fuera del centro (*ex-centric*) para proveer una aproximación que desplaza lo ontológico de la investigación y permite nuevas percepciones de los problemas de la investigación.

De las nuevas entrevistas con los migrantes surgió una cartografía que da cuenta no sólo el origen de estos trabajadores sino su recorrido hasta llegar a Montevideo y su emplazamiento en la ciudad. El camino de estos migrantes se da en condiciones de fragilidad personal, con múltiples etapas y recorriendo numerosos lugar antes de llegar al destino de la ciudad, tal como surge de las entrevistas. Esto aparece en general invisible a los habitantes de la ciudad, y esta cartografía evidencia visualmente esos recorridos de una manera diversa al relato hablado.

Imagen 4 - Cartografía de proyecto *Hay Wifi 2*



Fuente: Autores: Fernando Miranda, Luis Oreggioni, Ignacio de Souza, Fernanda Ríos y Federico Lagomarsino.

Coincidimos con Bal (2016, p. 24) en que las prácticas visuales "relacionadas con la vigilancia, la producción de 'otredad' y con la jerarquización también deben llevar a cabo un examen crítico de esta área de la práctica cultural, lo que supone un esfuerzo significativo".

No ha sido extraño, incluso, que los museos occidentales, incluidos los de Artes Visuales o Bellas Artes, traduzcan, aún de forma implícita, posiciones de inferioridad racial o xenofobia, basados en discursos nacionalistas.

Las condiciones de las personas migrantes, como "otros" que llegan a la ciudad en las condiciones descritas, necesita ser investigada desde diversas posibilidades. La investigación artística es una de esas vías de entrada y agrega capas de comprensión y elementos para acciones que dignifiquen la vida de estas personas y modifique la comprensión habitual de que el fenómeno de la migración es algo que pasa a "otros" y no a "nosotros" (MIRZOEFF, 2000, p. 2).

Proceso III: "Cuerpo y Cultura Visual"

Para este texto, la selección de procesos de creación docente que entiendo relevantes podría cerrarse, provisoriamente, con el relato de un trabajo que tiene como objeto la formación en la asignatura denominada "Cuerpo y Cultura Visual", que corresponde al último año de la Licenciatura en Danza Contemporánea de nuestra facultad, realizada en 2021.

Es una asignatura realizada siguiendo nuestra creencia en los beneficios del trabajo en co-docencia junto con tres colegas integrantes del grupo de investigación. Los y las estudiantes con que compartimos especialmente la función de enseñanza se encuentran al final de sus estudios, con la particularidad de haber enfrentado parte de su tránsito curricular en pandemia.

Imagen 5 - Trabajo final de estudiantes del proyecto "Cuerpo y Cultura Visual"



Fuente: Archivo autor. Foto: Yohnattan Mignot.

Si era desconocido, como hemos demostrado, el tiempo en pandemia, también debemos reconocer las incertidumbres del tiempo por venir y, en él, las consecuencias para los cuerpos, sus movimientos y sus recubrimientos y vestidos. Como sostiene Mirzoeff (2016, p. 21) existe un nuevo "nosotros" en la internet, y usando la internet, lo que es distinto del "nosotros" de la cultura impresa o de la cultura de medios que antes conocimos. Por eso parece importante imaginar las nuevas realidades creativamente.

Lo que al comienzo se inscribió en la virtualidad, dio paso al trabajo en grupos pequeños de cuatro a seis estudiantes para desarrollar una acción pedagógica que recuperara parcialmente el espacio de atelier vivencial y presente como espacio privilegiado de trabajo colaborativo.

La importancia de este gesto de retorno al trabajo presencial era necesario y fundamental pues, entre otras cosas, confirman lo que señala Marco Gómez Londoño (2021) respecto a que las [tecnologías de la información y la comunicación] "y el cuerpo hoy aparecen en la discusión ética acerca de su participación en la configuración del tipo de sociedad que está en disputa y, por esa, vía el tipo de educación más pertinente. Y eso no es cualquier cosa".

Imagen 6 - Trabajo final de estudiantes del proyecto "Cuerpo y Cultura Visual"



Fuente: Archivo autor. Foto: Yohnattan Mignot.

La propuesta era, para estos estudiantes, producir colaborativamente un traje, en su concepto más abarcativo, bajo la consigna de construir un artefacto visual que opera también como "segunda piel" que promueva la aproximación, la distancia, o ambas cosas imaginando las nuevas maneras de contacto social de unos futuros posibles. Esto es un desafío que se vincula a la pregunta acerca de: "¿Qué cuerpos se configuran en los modelos educativos actuales inmersos en la cuarta revolución industrial?" (GÓMEZ LONDOÑO, 2021).

Los trajes/vestidos debían considerar el vínculo con otras personas, la precaución de la separación respecto a precaverse de eventuales contactos con las amenazas del virus, o ambas características. Para llevar adelante el trabajo de conceptualizar la condición del vestido, el cuerpo y sus consideraciones desde los Estudios de Cultura Visual, se invitó a la participación de la Dra. Bárbara Lyra, colega goiana con dominio disciplinar sobre estos tópicos, ampliando la idea de la co-docencia.

Los estudiantes contaron con la mayor apertura a recursos en línea disponibles en numerosos sitios de cultura contemporánea, artes visuales, museos y centros culturales, de donde producir analogías de recursos e ideas.

En ese sentido, nos fundábamos en que ciertas reivindicaciones públicas, esencialmente políticas, de las identidades feministas y *queer*, por ejemplo, existen como algo que hacemos y, por tanto, podemos cambiar, y que combinados con la extensión de las tecnologías masivas de creación de imágenes personales y la informática, son elementos fundamentales para la creación en el campo de la cultura visual (MIRZOEFF, 2016, p. 51).

El diseño de prototipos se produjo en un sistema combinado de trabajo en línea y presencial, y la de taller favoreció la producción de los trajes que debían ser posibles de vestir "realmente" y ser modelados por los y las estudiantes en los entornos y ámbitos que decidieran.

Con la experiencia queríamos poner a prueba aquello que Luis Camnitzer (2017, p. 17) señala respecto a que la "libertad de la imaginación sin límites no puede ser un privilegio de los artistas profesionales, sino [...] de toda actividad que se enfrenta a lo desconocido".

Al fin, el sentido de la experiencia ha tenido que ver con reconocer cómo las visualidades, como relación que se produce entre las imágenes y el uso y significación que les damos subjetiva y socialmente, tienen que ver con las identidades que producimos y las maneras que desarrollamos para relacionarnos con otros y con el mundo en espacios materiales y/o virtuales, reconociendo las condiciones de contexto.

El desafío, cada vez más actual, será ahora como hacer visible y presente la dimensión de lo corporal en la institución universitaria, como forma de mediación pedagógica y artística, y de avanzar sobre lo desconocido por venir.

Imagen 7 - Trabajo final de estudiantes del proyecto "Cuerpo y Cultura Visual"



Fuente: Archivo autor. Foto: Yohnattan Mignot.

CONCLUSIONES

La vida en pandemia nos colocó frente a nuevos desafíos en la universidad, a partir de las incertezas que el tiempo nos trajo y las nuevas orientaciones respecto a la virtualidad y la distancia física entre las personas. Debimos reorganizar nuestros cursos y clases, y también nuestras maneras de investigar y crear.

El trabajo con la cultura visual, la investigación artística desde la influencia de metodologías fundadas en la IBA, y el trabajo en co-docencia, fueron el sustento conceptual sobre el que fundamos alternativas metodológicas combinadas entre entornos digitales y formatos presenciales.

La búsqueda de formas de colaboración entre profesores y profesoras, y distintas maneras grupales de trabajo estudiantil, favorecieron el despliegue de experiencias constituidas sobre temas específicos de interés de investigación y sus consecuencias en la enseñanza.

Los tres casos presentados constituyen ejemplos que demuestran el lugar de la investigación artística universitaria y sus posibilidades para producir conocimiento, sobre problemas sociales contemporáneos, a partir de una aproximación propia y singular.

Artistic research as a university function: cases from practice

Abstract: The text reflects on the conditions of the development of university functions in the context of life in pandemic, especially research, by describing the importance of working with visual culture and the main elements of arts-based research. Three examples of experiences at the university, working with students and co-teaching, are also presented, based on the diversity of the themes addressed and the methodological orientations followed.

Keywords: Artistic research. Visual culture. University. Co-teaching. Pandemic.

REFERENCIAS

- AGIRRE, I. *Teorías y prácticas en educación artística*. Barcelona: Octaedro, 2005.
- BAL, M. *Tiempos trastornados: análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid: Akal, 2016.
- CALDERÓN, N.; HERNÁNDEZ, F. *La investigación artística: un espacio de conocimiento disruptivo en las artes y en la universidad*. Barcelona: Octaedro, 2019.
- CAMNITZER, L. Prólogo. In: ACASO, M.; MEGÍAS, L. *Art Thinking*. Cómo el arte puede transformar la educación. Barcelona: Paidós, 2017. p. 11-19.
- CARR, W. *Hacia una ciencia crítica de la educación*. Barcelona: Laertes, 1990.
- CARR, W.; KEMMIS, S. *Teoría crítica de la enseñanza*. Barcelona: Martínez Roca, 1988.
- CHERRY, D. *Art: visual: history: visual: culture*. Malden: Blackwell, 2005.
- DE DIEGO, E. La cultura: un bien común. *El País*, 4 abr. 2020. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2020-04-03/la-cultura-un-bien-comun.html?outputType=amp&tsm=TW_CC&__twitter_impression=true. Acceso en: 6 oct. 2022.
- DENZIN, N.; LINCOLN, Y. *Manual de investigación cualitativa*. Barcelona: Gedisa, 2012.
- DIAS, B.; IRWIN, R. L. *Pesquisa educacional baseada em arte: a/r/tografía*. Santa Maria: Editora UFSM, 2013.
- EISNER, E. *Educación la visión artística*. Barcelona: Paidós, 1995.
- EISNER, E. *El ojo ilustrado: indagación cualitativa y mejora de la práctica educativa*. Barcelona: Paidós, 1998.
- EISNER, E. *La escuela que necesitamos: ensayos personales*. Buenos Aires: Amorrortu, 2002.
- GÓMEZ LONDOÑO, M. Filantropocapitalismo, cuerpo y aprendizaje. Apuntes para la discusión pedagógica. *El Diario de la Educación*, oct. 2021. Disponible en: <https://eldiariodelaeducacion.com/2021/10/21/filantropocapitalismo-cuerpo-y-aprendizaje-apuntes-para-la-discusion-pedagogica/>. Acceso en: 14 oct. 2022.

HERNÁNDEZ, F. *Espigador@s de la cultura visual*. Barcelona: Octaedro, 2007.

HERNÁNDEZ, F.; FENDLER, R. Explorar los límites: IBA puede ser muchas cosas, pero no cualquier cosa. In: CONFERENCIA SOBRE INVESTIGACIÓN BASADA EN LAS ARTES E INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DE GRANADA (ESPAÑA), 2., 2014, Granada. Disponible en: <http://art2investigacion.weebly.com/artiacuteculos-completos.html>. Acceso en: 6 oct. 2022.

HERNÁNDEZ, F.; ONSÉS, J. La investigación (educativa) basada en las artes: genealogías, derivas y expansiones. In: SANCHO GIL, J. M. et al. *Caminos y derivas para otra investigación educativa y social*. Barcelona: Octaedro, 2020. p. 195-207.

HERNÁNDEZ, F.; PADILLA-PETRY, P. Esbozar el campo de la colaboración en la docencia universitaria. In: HERNÁNDEZ, F.; HERRAIZ, F. *Compartir docencia en la Universidad. ¿Cómo es que venís juntos a clase?* Barcelona: Octaedro, 2019. p. 15-27.

HERNÁNDEZ, F.; SANCHO, J. M. Pensar sobre la investigación educativa como una praxis disruptiva a partir del proyecto APREN-DO. In: RIVAS-FLORES, J. I. *Investigación transformativa e inclusiva en el ámbito social y educativo*. Barcelona: Octaedro, 2021. p. 57-70.

LA FRONTERA como línea inestable. Producción: Fernando Miranda, Gonzalo Vicci, Mariana dos Santos, Yohnattan Mignot. Red de estudios de la cultura visual Abya Yala, Núcleo de Investigación en Cultura Visual, Montevideo, 2021. 1 video (4 min y 7 s). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ICnivL1EE4Y&t=16s>. Acceso en: 21 set. 2022.

MARTINS, R.; TOURINHO, I. *Processo & práticas de pesquisa em cultura visual & educação*. Santa Maria: Editora UFSM, 2013.

MIRANDA, F. A validade da ideia de pesquisar na Arte e na Cultura Visual. *Visualidades*, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 341-362, jul-dic./2018. Disponible en: <https://doi.org/10.5216/vis.v16i2.56395>. Acceso en: 14 oct. 2022.

MIRANDA, F. Pedagogías culturales, espejos negros y metodología de las cinco obstrucciones. *Revista d'Innovación i Recerca en Educació*, v. 13, n. 1, p. 1-13, enero 2020.

MIRANDA, F.; GRAS, N.; MIGNOT, Y. Una experiencia de co-docencia en la universidad basada en la producción de visualidades colectivas. *ouvirOUver*, v. 17, n. 2, p. 284-302, jul./dic. 2021. Disponible en: <https://doi.org/10.14393/OUV-v17n2a2021-61133>. Acceso en: 6 oct. 2022.

MIRANDA, F.; OREGGIONI, L.; PERCOVICH, M. *Prácticas de intervención interdisciplinaria en el espacio urbano: fragmentos, espacios invisibles y cuerpos contemporáneos*. Montevideo: Universidad de la República, Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes, 2016.

MIRZOEFF, N. *Diaspora an visual culture: representing Africans and Jews*. London: Routledge, 2000.

MIRZOEFF, N. *How to see the world*. New York: Basic Books, 2016.

ROLLING, J. H. *Arts-based research*. New York: Peter Lang, 2013.

STIEGLER, B. *De la démocratie en pandémie*. Santé, recherche, éducation. Paris: Gallimard, 2021.

VIDIELLA, J. Desbordar la universidad como una forma de estar y de repensar la educación desde una práctica encarnada y performática: la investigación educativa basada en las artes como innovación docente. *Revista d'Innovació i Recerca en Educació*, v. 12, n. 1, p. 1-14, enero 2019.

WRIGHT, S. Behind Police Lines: Art Visible and Invisible. *Art & Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, v. 2, n. 1, p. 110-121, 2008. Disponible en: <http://www.artandresearch.org.uk/v2n1/pdfs/wright.pdf>. Acceso en: 14 oct. 2022.

Recebido em abril de 2022
Aprovado em abril de 2022