



Revista N.º 10
Guayaquil, Ecuador
II Semestre 2024
ISSN: 2697-3596

Memoria

**Debates urgentes
sobre la investigación
en artes en América Latina**

Debates urgentes sobre la investigación en artes en América Latina

La presente memoria documenta el coloquio interuniversitario «La investigación-creación en red» que tuvo lugar durante el Séptimo Encuentro Internacional de Investigación en Artes, un acontecimiento hito organizado por la Universidad de las Artes y su Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes (ILIA), bajo la temática «la investigación/creación en red». Este encuentro ha destacado por su riqueza interdisciplinaria y su capacidad para articular el quehacer artístico con debates académicos y sociales relevantes para América Latina. En lo personal, este encuentro del ILIA significó la cuarta ocasión desde 2019 en la que las diferentes autoridades universitarias me confían la dirección y coordinación de un momento de especial emoción y responsabilidad.

El coloquio en cuestión, propuesto por la dirección del ILIA, reunió a destacados académicos de instituciones de distinto origen: internacionales, nacionales, así como miembros de la UArtes. Este acontecimiento propició un análisis comparado de perspectivas sobre la investigación-creación, poniendo en diálogo enfoques metodológicos, procesos creativos y desafíos en el marco de contextos globales, pero también situados.

Estas memorias que ponemos a su disposición intentan sistematizar la diversidad de enfoques y métodos vigentes. Para ello, se las ha estructurado en mesas temáticas que examinan desde perspectivas interdisciplinarias y colaborativas las prácticas de investigación-creación. El documento evidencia la amplitud y profundidad de los enfoques contemporáneos ejercidos por los ponentes invitados a la cita, subrayando la importancia de integrar metodologías participati-

vas, críticas e innovadoras para responder a las urgencias socioculturales del presente.

Justamente, en el contexto del Séptimo Encuentro del ILIA, la reflexión sobre la investigación-creación dentro de la UArtes dialogó con la agenda que incluyó una rica programación de talleres, conferencias, exposiciones y mesas temáticas estructuradas en cuatro ejes:

- i) inter(trans)disciplina en las artes;
- ii) urgencias contemporáneas de la cultura y la sociedad;
- iii) modos de producir en el arte y la cultura;
- iv) la relación de la UArtes con su entorno.

Estos ejes destacaron tanto metodologías emergentes como abordajes tradicionales, articulando reflexiones sobre interculturalidad, sostenibilidad, resistencia social y las éticas del arte en contextos críticos.

Merecen ser destacadas algunas de las propuestas que evidencian las «señas particulares» de los procesos de investigación y que sustentan aún la necesidad de afianzarlos en un contexto siempre adverso al reconocimiento de las prácticas artísticas como generadoras de conocimiento. Un ejemplo de ello es la vigencia entre enfoques tradicionales y emergentes en las universidades latinoamericanas, la «polinización cruzada» de disciplinas o los retos para legitimar la investigación-creación dentro de ecosistemas académicos tradicionales.

Es menester señalar propuestas como la resistencia cultural y el afecto como herramientas metodológicas para procesos comunitarios, el rol de las pedagogías feministas y de cuidado, los planteamientos en los que el arte puede ofrecer alternativas a las pedagogías de la violencia, las respuestas pedagógicas frente a crisis ecológicas y sociales como el ADN de una investigación siempre comprometida con los desconcertantes desafíos del presente. Esta agenda también reafirma los cada vez más evidentes nexos entre las tres funciones sustantivas de la educación superior ecuatoriana.

También sobresalen las tensiones entre lo novedoso y lo tradicional, lo pertinente y lo contemporáneo, las analogías y las diferencias metodológicas de las narrativas artísticas de la Universidad de las Ar-

tes que abren la puerta al surgimiento de genealogías alternativas que permiten cuestionar las narrativas históricas hegemónicas, únicamente posibles a través perspectivas no lineales ni jerárquicas y a través de la construcción de marcos inclusivos de creación. Quizás, la propuesta evocada en el coloquio como «metodología de frontera», que busca establecer un lenguaje común entre disciplinas artísticas a través de un enfoque poético y sensible, sea una de las pistas para ahondar en los procesos cada vez más interdisciplinarios de esta institución de educación superior.

En conjunto, este compendio es testimonio de un diálogo fecundo entre academia, práctica artística y comunidad, demostrando que el arte no solo interpreta la realidad, sino que participa activamente en su transformación. Invitamos a considerar estas páginas como testimonio de uno de los espacios propiciados por el instituto de investigación de la Universidad de las Artes para reflexionar de manera abierta y frontal sobre las múltiples posibilidades de la investigación-creación en nuestras sociedades y su potencial para imaginar futuros más inclusivos y sostenibles.

Pablo Cardoso

DIRECTOR

INSTITUTO LATINOAMERICANO DE INVESTIGACIÓN EN ARTES (ILIA)

Investigación-creación en el ámbito universitario: retos y posibilidades en América Latina

Julián Castro Cifuentes

Universidad Católica de Argentina (Buenos Aires, Argentina)

María Teresa Galarza

Universidad de Cuenca (Cuenca, Ecuador)

I

«¿Qué es investigación y creación?» —desde una perspectiva artística— es la pregunta con la que inicia Julián Castro Cifuentes. Para él, no existe respuesta a esta interrogante. Las prácticas investigativas-creativas son tan grandes y diversas que no existe forma de reducirlas, lo sustancial son las formas de generar conocimiento y la problematización de esta experiencia.

Castro toma como ejemplo lo que sucede en el campo de la investigación y creación dentro del Sistema Nacional de Ciencia y Tecnología e Innovación en Colombia. Tras un largo proceso, la investigación y creación termina por ser legitimada, reconocida y valorada en ese sistema nacional, pero no significa que todo esté solucionado. Una vez que se gana espacio, aparecen nuevas preguntas, entre ellas: ¿cómo se empieza a generar o a propiciar cooperación? Cuando estos procesos son insertados en un sistema nacional se empiezan a ver dinámicas de competencia por recursos y convocatorias, pero exigen la articulación entre actores e instituciones. Para Castro, existe la posibilidad de algo que se denomina «polinización cruzada entre disciplinas», que es un diálogo

de intercambio epistemológico entre los campos artísticos y los campos que están más allá de las artes, o también los más cercanos, sobre todo humanidades y ciencias sociales.

A partir de esto, enumera tres retos que deben ser superados. La primera tarea es generar más estrategias, que deben ser puntuales y estar focalizadas en fortalecer y apoyar los procesos de investigación y creación. Para que esto sea posible, merece ser soportado en una política pública. ¿Cómo hacer eso? Tratando de superar el «sesgo del arte», que es pensar en la investigación y creación como proyectos que únicamente se ocupan del campo artístico y de cuestiones estéticas. El segundo reto es dejar de pensar cómo disciplinar la investigación y creación. Para explicar este punto recurre a la metáfora del campo: un campo es un sistema de relaciones en el que existen agentes que se relacionan entre sí y, por lo general, esas relaciones se dan entre posiciones centrales y periféricas. Los que tienen más poder o mayor reconocimiento están en mejores condiciones que otros. En el contexto de las universidades también existen estos casos, que se dividen en dos grupos: el intelectual y el pedagógico. A estos se suma uno nuevo: el creativo. En él se genera una dinámica muy particular: cuando los creadores ingresan a un escenario totalmente distinto, donde su posición de poder está legitimada, la impresión, a primera instancia, es satisfactoria. No obstante, cuando se insertan en el campo universitario, esa relación de poder se invierte porque en las universidades se encuentran los científicos que ya están asentados, por lo tanto, emergen las tensiones que hay entre disciplinas. Los creadores ingresan y esa relación de poder se invierte, entonces lo que antes era central se vuelve periférico, y eso genera contradicciones que deshabilitan, hasta cierto punto, ese diálogo e intercambio para negociar mejores relaciones.

El tercer reto es la idea del ecosistema. Un ecosistema está compuesto por sus elementos, los cuales, de forma independiente, tienen funciones y propósitos específicos. Los creadores dentro de la universidad también tienen funciones que desarrollar y propósitos que cumplir. Para alcanzar esto es fundamental buscar negociaciones y formas de coexistencia, entre estas opciones está el sector privado, a través de alguna empresa cultural o una red de innovación. A pesar de que esta

vinculación pueda parecer «extraña», es parte de lo que hace sostenible la investigación. Desde este punto de vista ecosistémico, son relaciones que se pueden explorar para no ser dependientes de portafolios públicos. En ese sentido, en muchas ocasiones, para el Estado termina siendo insostenible tener que ser el único benefactor de la investigación.

Existen entornos y recursos que deben ser problematizados para entender cómo se puede acceder, cooperar y buscar que el ecosistema sea el que se beneficie. Y no desde la lógica, por ejemplo, de la competencia, que es la que suele marcar las relaciones entre investigadores y creadores en las universidades. La idea del ecosistema tiene que ver con entender que lo que ocurre alrededor de los procesos de investigación y creación no se agota en el interior de las cuatro paredes de lo institucional.

II

A diferencia de Julián Castro, quien parte desde una perspectiva muy contemporánea, María Teresa Galarza plantea su argumento desde un punto más clásico, porque en él está asentada la academia ecuatoriana. Entre 1988 y 2005, se generaron una serie de instrumentos que van encaminados a homologar y sistematizar los procesos formativos en Europa. Esto es relevante porque esas fechas coinciden con el momento en que los universitarios involucrados en la creación artística empiezan a pensar cuál es el rol de su práctica artística en las diferentes casas de estudios de la región.

Galarza viene de una universidad que no es de artes y donde las carreras artísticas son las que todavía están tratando de luchar por encontrar su lugar. En esos espacios, la narrativa de Henk Borgdorff, que ya tiene cerca de 20 años, está todavía muy posicionada. Borgdorff habla sobre la investigación artística como una práctica que conjuga, por un lado, procesos teóricos y, por otro lado, procesos creativos, en distintos modos, de distintas maneras, hasta que esta conjugación se vuelve sólida. Borgdorff retoma y moldea lo establecido por Christopher Frayling, quien dice, hablando desde el punto de vista de las artes y el diseño, que hay una investigación dentro del arte, a través del arte y para el arte.

Para Frayling, las disciplinas que se acercan a los campos artísticos colocan una lupa y tratan de entender qué es lo que ha ido pasando y cómo, sin que esto necesariamente implique un proceso de irrupción. A partir de esta idea, Borgdorff considera que la investigación enfocada específicamente en el arte no es cierta, porque se investiga sobre algo para poder plantear y articular una reflexión a partir de allí.

La obra en sí misma constituye un modo de conocimiento que se va sedimentando y tomando forma. La forma es un conocimiento sedimentario que se articula de las prácticas artísticas y de todos los procesos de investigación, incluso aquellos que no terminan con un artículo académico podrían, en ciertas condiciones, constituir un proceso de investigación válido en términos de la generación de conocimiento. El proceso de creación de la obra es el proceso de investigación y, por lo tanto, la obra resultante es el resultado de la investigación que se difunde. Galarza explica esto porque normalmente no se discute cómo acercarse metodológicamente a la producción de una obra, qué hacer con ella y cuál será el posible resultado.

En Ecuador, en los años 2013 y 2014, cuando se estaban escribiendo los reglamentos para la reforma universitaria, pero también se estaba modificando la normativa para hacer que la Universidad de las Artes sea viable en esa reforma, se planteó que la investigación y la educación superior en artes eran un campo particular. En ese momento se propuso a la Secretaría de Educación Superior, Ciencia, Tecnología e Innovación (Senescyt) y al Consejo de Educación Superior (CES) que esa particularidad debía notarse en la normativa que se estaba construyendo, porque si no, una universidad de las artes no iba a ser viable. Para hacer y garantizar esa viabilidad, se creó una normativa específica de formación artística, asociada al reglamento del régimen académico. Y, con el paso de los años, se incorporó al ámbito artístico como un campo específico del conocimiento dentro del reglamento del régimen académico. Esto permite que haya procesos de pregrado, maestría y, eventualmente, doctorados de los que puedan graduarse con una obra. Y también que sea posible que estos productos artísticos, hoy en día, estén pulsando por un reconocimiento por parte de las instituciones que evalúan el trabajo.

La investigación-creación en UArtes: metodologías en la diversidad

**Fredy Vallejos,
Jorge Flores,
Vanessa Pérez,
Nicolás Schvarzberg,
Pedro Cagigal,
Lupe Álvarez,
Cecilia Velasco,
María del Pilar Gavilanes,
Sofía Mera**

Universidad de las Artes (Guayaquil, Ecuador)

I

Para esta mesa de investigación y creación, Fredy Vallejos analiza los trabajos que ha realizado en los últimos años, por esta razón, conduce su intervención a partir de la interculturalidad. Son cuatro obras las que trabajan la temática de la interculturalidad desde diferentes perspectivas. La primera perspectiva es de apropiación, que tiene como objetivo, mediante el respeto, tomar inspiración de otra cultura y buscar una forma de apropiarla al trabajo personal. La segunda, similar a la primera, es de formalización y experimentación, que es más científica porque busca dar forma a manifestaciones culturales que no son propias, pero que pueden ser utilizadas en la producción artística personal. La tercera es de hibridación, una mezcla de dos cosas, pero no como fusión, sino desde una nueva perspectiva. Y la última, a través de estas tres experiencias, llegar a una invención propiamente o, en todo caso, a la proposición de un nuevo lenguaje.

El primer ejemplo se llama *Tres Minicaturas para Gamba*. Se trata de un archivo de apropiaciones de varios compositores contemporáneos, pero también del renacimiento, por lo que se desarrolla un diálogo sobre la intervención de la cultura española, sobre todo en Bolivia. En esta obra se trabajaron tres conceptos: el primero fue la sencillez como virtuosismo; el segundo fue la importancia del idioma, en este caso del quichua; y también está la caricaturización de lo tradicional.

El segundo ejemplo, bajo la perspectiva de formalización y experimentación, toma elementos de las culturas tradicionales del sur del Pacífico colombiano y norecuatoriano. Lo que se realizó fue trabajar el tiempo como eje fundamental de la gramática musical en contraposición a la altura. En Occidente, la altura ha sido siempre preponderante. Cuando se habla de música se habla de notas, cuya expresión viene de la escritura, como si la música no existiera, y las notas están relacionadas a la conceptualización del ritmo. En esta obra, Fredy Vallejos trabaja sobre la formalización del tiempo a través de un proyecto de la Universidad de las Artes de Zúrich y PoliTempo Network, un programa que permite que cada intérprete tenga una velocidad y un tiempo diferente, todo eso estructurado dentro de una macrotemporalidad.

El tercer ejemplo es una obra titulada *Tempus Pacha*, basada en textos de Agustín Guambo, de Lucila Lema y del Sistema Internacional de Medidas, que reflexionan sobre el uso del quichua como eje transversal y estructural de una cultura y el impacto de la pérdida de este lenguaje. Fredy Vallejos lee una cita de un artículo que escribió Enrique Correa, profesor de la Universidad de París, sobre *Tempus Pachas*:

Nos pareció estar frente a un verdadero poema digital y no un poema digitalizado, en el que se encuentra un gran dominio de la tecnología, que no deja de recordar la precisión requerida para la elaboración del artefacto verbal. Es un poema tradicional y un tratamiento diferenciado y respetuoso de la imagen, de la voz, del sonido y de los textos. Cada uno de los medios conserva su complejidad, su poder y su gestión, al tiempo que participa en un conjunto significativo que solicita con su fuerza emocional, memorial y política, una verdadera colaboración por parte de los artistas que contribuyen al proyecto como de los receptores.

II

Jorge Flores habla sobre cómo utilizar una investigación durante la creación de un largometraje. Entre las diversas ideas está presente descolonizar la industria de Hollywood y, por otro lado, está el seguir incentivando la noción de que el cine es un arte que se encuentra entre el arte y la industria. Habermas menciona que tanto la esfera de la ciencia como la esfera del arte se están separando de la praxis de la vida. Esto permite observar cómo, actualmente, ambas esferas están desconectadas de lo que pasa en la sociedad. El cine tiene la particularidad de ser un arte, pero al mismo tiempo es una industria de entretenimiento. Entonces, la idea era, más que hacer una producción ultra artística, desarrollar un trabajo que mezclara la vocación artística con la vocación industrial para mantenerse en cercanía con la sociedad. Pensaron el cine como una experimentación filosófica bajo el concepto del filósofo y dramaturgo francés, Alain Badiou. Él manifiesta que el cine tiene la capacidad de mostrar las problemáticas que son importantes para una sociedad en el momento que están sucediendo, y también, por la cuestión industrial, las películas tienen que inmediatamente ser atractivas para el público. Es así que encontraron una genealogía y una metodología del largometraje.

Muchas veces, el cine trata los temas que también se están discutiendo en la Asamblea Nacional, o que son titulares en los periódicos, porque tiene que estar, como menciona Badiou, enganchado con temáticas que son importantes para la sociedad. Es así como encontraron, entre todos los involucrados en el largometraje, la solución de trabajar un tema con gran importancia actual para el país: el ecologismo. A partir de esa idea, Flores encontró la novela *Don Goyo*, y decidió llevarla al cine. Una de las mayores motivaciones detrás de esta elección es que la obra es considerada como la primera novela ecológica del continente y una de las primeras del mundo. Para adaptar la novela utilizaron un concepto de dialogismo intertextual, propuesto por el académico norteamericano Robert Stamm, bajo la idea de adaptar la novela al cine; Stamm sostiene que la adaptación es una transformación de una materia en una nueva forma, pero esta sigue manteniendo su composición general.

Durante el desarrollo del guion se acercaron a varias personas que habían trabajado o estudiado el tema de la cultura montuvia para que formaran parte del proceso de escritura. También se consideró otras películas como *La Tigra*, de Camilo Luzuriaga, y otros medios audiovisuales que resaltan la cultura local. Después trabajaron con quienes viven en la locación donde filmaron, en Bucay. Los habitantes fueron parte de varias escenas del largometraje e integraron el proceso creativo de la grabación. La película dejó de ser del director para estar atravesada por múltiples subjetividades.

Las temáticas que querían abordar estaban enfocadas en la aproximación hacia la cultura popular, pero desde una óptica distinta, enfocada en la construcción o descolonización de lo montuvio. Sirvió mucho el ejercicio intelectual, que se basó en mezclar el realismo del cual está cargada la novela junto a uno de los géneros cinematográficos más comerciales como el *thriller*. El punto es no solo deconstruir y dar una mirada diferente a lo que se quiera descolonizar, sino que también se debe valer de un lenguaje accesible para poder llegar a la gente. Si logran descolonizar y el resultado queda en abstracto, quienes están desvinculados de la esfera del arte no van a entender unas ideas tan complejas. Pero no va a ser difícil para una persona común y corriente acercarse a una deconstrucción o una descolonización de la novela *Don Goyo*.

III

Vanessa Pérez conversa acerca de los acercamientos que la carrera de Artes Escénicas, en conjunto e individualmente, ha tenido con los procesos de investigación-creación. Cuando se plantean las metodologías en la diversidad, en primer lugar, se debe establecer a qué exactamente se refiere la palabra «diversidad». Al situarse en un espacio colectivo se puede pensar en diversas corporalidades, por ejemplo: filosóficas, sexo-genéricas, generacionales, o la relación que cada ser humano tiene con su propio cuerpo. En su intervención, hace énfasis en que la experiencia del cuerpo será mencionada constantemente, no porque el cuerpo sea un territorio exclusivo del artesano, sino porque es desde

este lugar que una persona puede relacionarse con otros seres y varias materialidades.

Para David Le Breton, los seres humanos experimentamos y percibimos en relación con un determinado contexto cultural, influenciados profundamente por estructuras sociales y políticas, y en correspondencia con ello, construimos un universo sensorial-perceptivo singular. El aula o la sala de ensayo, pensadas como espacios de encuentro para la práctica, el aprendizaje y la experimentación, se extienden más allá de una determinada estructura arquitectónica. Es un lugar donde no existe un límite entre los procesos. La construcción de sentido que acontece en un laboratorio de creación también establece una relación pedagógica que modifica a cada uno de los participantes mediante las diferentes maneras de percibir y percibirse.

En las prácticas que realizan los docentes y estudiantes de la carrera de artes escénicas, se busca que las vivencias sensibles sean el contenido de cada clase de laboratorio, puesto que es la única forma de generar un acercamiento hacia lo creativo sin pretender llegar a un resultado determinado que solo se sitúe en la experiencia. *Prácticas del mirar* es un ejercicio que desembocó como proyecto de investigación a inicios del 2023. Este ejercicio surgió a partir de interacciones sobre cómo abordar los procesos creativos que se mueven en un espacio-tiempo, y también invita a problematizar las formas en las que aparecen otros cuerpos. Partiendo de esto, Vanessa Pérez plantea las siguientes preguntas: ¿qué nos motiva? ¿Qué nos mueve? ¿Cómo crear desde un espacio-tiempo determinado? ¿Cuál es el tiempo-espacio para hacer una obra? ¿Cómo materializarlos, imaginarlos? ¿Es necesario llegar a un destino determinado? ¿Cuándo se transforma el objetivo de la investigación-creación? ¿Cómo aparecen las metáforas en el cuerpo?

Para explicar el valor del proceso que se le da a la experiencia, Pérez habla sobre su bitácora de viaje que la acompañó durante todo ese tiempo. Hay cuatro puntos claves que le permitieron tener una hoja de ruta para saber hacia dónde se estaba dirigiendo. La primera es la búsqueda, que sirve para escudriñar en los materiales sensibles, por ejemplo, la palabra como el puente entre el pensamiento y el cuerpo y la escucha para profundizar en el campo sensorial. El segundo punto es el hallazgo. En esta ruta se encontró con algunos autores que permitieron

orientar ciertas inquietudes y materializar algunas ideas. Byung-Chul Han menciona en *La sociedad del cansancio* la pedagogía de mirar como una tarea que todo humano debe asumir en estos tiempos de crisis. Es una oportunidad para una vida contemplativa, que es más activa que la hiperactividad. Otra práctica que le permitió realizar una especie de contemplación es el *qigong*, una parte del arte marcial chino. Y el gran encuentro también está con la pequeña danza, planteada por Steve Paxton como una apuesta política del no hacer en una sociedad que plantea la hiperactividad como forma de existir.

El tercer punto es el encuentro que se desarrolla con el resto de personas a través de un ejercicio de transmisión y comunicación. Por ejemplo, la lectura que hacen los otros permite construir una realidad, un discurso del cuerpo. Ese es el espacio social donde realmente ocurre la vida y la danza. Finalmente, está el arribo, que se basa en desembocar en prácticas de mirar para plantearlas como un ejercicio interactivo con la escena cotidiana. Pérez se situaba en la avenida 9 de Octubre como una manera de relacionarse con esta ciudad en la que la violencia, hasta cierto punto, está normalizada. Para Pérez, situarse ahí fue una apuesta política.

Para culminar, comparte algunas rutas para abordar lo diverso dentro de los procesos creativos y pedagógicos. En primer lugar, está la exploración somática. La persistencia en la observación del cuerpo profundo y la sensación del movimiento, lo que se conoce como sinestesia o sentido del movimiento que se materializa en metáforas que luego regresan en forma de pensamientos. En los laboratorios de *Dislocar* se propuso un espacio de experimentación-creación enfocado en la relación entre cuerpos con y sin discapacidad. Uno de los participantes fue Ángel López, un artista que tiene parálisis cerebral. Su condición le impide regular su tono muscular y su movimiento. Luego de ejercicios de respiración, y otros que trataban sobre emociones de fuerza física, gravitatoria y físicas en el movimiento, Vanessa Pérez observaba cómo Ángel se permitía modificarse en su relación con la tierra y el rodaje.

Sin embargo, la sorpresa no fue el cuerpo de Ángel; lo que sorprendió a Pérez fue el cuerpo de Niki, otra bailarina y estudiante de la carrera en ese momento. El cuerpo de Niki estaba siendo modificado por el de Ángel. Ninguno de los dos pretendía ajustarse a otro cuerpo, solo

se adaptaban con sensibilidad, en profunda conexión dialogada, a un espacio compartido. No había jerarquías, en realidad había una retro-alimentación bastante generosa, y eso fue algo que dio luces gigantes durante el proceso de laboratorio.

IV

Nicolás Schvarzberg dirige el proyecto Cocina Afroecuatoriana y Patrimonio Cultural, que tiene como objetivo reavivar la colaboración social y resiliencia comunitaria mediante el arte, la comida y la innovación. Es un proyecto de investigación que propone documentar saberes de la cultura afroecuatoriana a través de diversos lenguajes artísticos. Es financiado por la Embajada de los Estados Unidos a través de fondos concursables, e involucra a tres organizaciones sociales que tienen un largo recorrido. Una de ellas es la Unión Nacional de Trabajadoras del Hogar y Afines (Untha), un gremio con enfoque de género. Y también está la participación de la Fundación Karibu, una organización que busca difundir las prácticas y el pensamiento afro. También está la Asociación Comunitaria Hilarte, una fundación que trabaja en pedagogía y rehabilitación física, emocional y psicológica a través de las artes. Son tres organizaciones diferentes, pero que tienen mucho potencial de poder complementarse entre ellas. También tienen como socios y aliados a Sam Houston State University y Oklahoma State University, que participan en el desarrollo de la metodología del proyecto.

Los objetivos de este proyecto son identificar prácticas artísticas y culturales en la gastronomía afro, promover el emprendimiento cultural y social y generar insumos pedagógicos a través de programas en línea que se puedan utilizar en alianza con las otras organizaciones. La metodología es definida como participativa y transdisciplinaria, puesto que cuentan con una diversidad de personas y de intenciones. En estos procesos es importante reconocer las diferentes agendas y objetivos que tiene cada uno de los actores y cada una de las agencias involucradas, es así que se obtienen diferentes perspectivas que enriquecen el debate.

En todo proyecto participativo se tiene que preguntar qué decisiones se están tomando, quiénes están tomando esas decisiones, y cuál

es la calidad de esas decisiones y de las cosas que se plantean. Es primordial transparentar los procesos y generar diálogos y un trabajo horizontal entre las diferentes instituciones que intervienen en el proceso. Los proyectos vinculados con diferentes organizaciones de base, en muchas ocasiones, se llevan algunos beneficios que se pueden traducir en formas de talleres, infraestructura, o implementación de algún laboratorio, pero los sueldos generalmente quedan por fuera. Por este motivo, tienen gestores y artistas involucrados de las mismas organizaciones, lo que ha permitido tener reuniones quincenales en las que surgen debates, diálogos y se toman las decisiones en conjunto para saber qué se avanzó, qué funcionó, qué no funcionó y qué es lo que deberían ir avanzando. También deciden qué tipo de actividades se hacen, quiénes van a estar involucrados, y de qué forma se van a llevar adelante.

Mediante la conjugación de todos estos elementos encontraron diferentes hallazgos, datos e informaciones que les permitieron generar varios análisis que enriquecieron las conclusiones del proyecto. Los hitos que lograron son importantes para la metodología de investigación porque potenciaron a que el proyecto creciera más de lo esperado. La primera fue una jornada completa donde las tres organizaciones prepararon un taller para las otras organizaciones. De esa forma dialogaron para conocer sus experiencias, sus trayectorias, sus recorridos, sus luchas y sus metodologías. Se partió principalmente por un proceso de lectura, pero fue derivando rápidamente en la necesidad de la escritura, de reflejar las experiencias y las cotidianidades de las mujeres afro del sur de Guayaquil. Es importante destacar que cuando trabajaban con las mujeres, de la misma forma tenían que trabajar con niños. Las mujeres, por lo general, acudían con sus hijos, y eso es algo que tenían contemplado en la metodología.

Hicieron capacitación audiovisual y jugaron y trabajaron con diferentes lenguajes expresivos. Esto les permitió crear sus propios guiones y, previamente, realizar cortos sobre el encocado de pollo, la colada de verde y el aceite de coco. Uno de los cortometrajes fue seleccionado para ser presentado en el Festival de Cine Documental en Ciudad de México. También un grupo de marimba se encargó de grabar un disco de música llamado Afrodescendientes, este recopila canciones originales y tradicionales que hablan sobre los ingredientes de las comidas.

Algunos hallazgos parciales que obtuvieron más allá de la producción artística, es que todo afroguayaquileño está atravesado, de alguna u otra manera, por la migración. Hay muchísimas historias de migración, y no necesariamente hay una migración directa entre Esmeraldas y Guayaquil, sino que también hay una triada con la ciudad de Quito, a donde acuden en consecuencia de escenarios de violencia, abuso y discriminación.

Por otro lado, está el rol de las mujeres como portadoras, guardianas y transmisoras de saberes de la cocina; pensar al arte de cocinar no solo como espacios gastronómicos y culinarios, sino como espacios donde se trabaja la salud y el cuidado, un rol importantísimo para las mujeres afro. Y, por último, cuando se trabaja con comunidades hay que pensar en el tipo de metodologías que incluyan a la comunidad entera. Las madres asistían con sus hijas, abuelas, sus tías, y toda su familia. El enfoque no debe abordar únicamente a los usuarios beneficiados.

V

Pedro Cagigal ha aplicado la metodología de relación poética desde hace más de tres años en las clases de pregrado, y desde el 2022 en las clases de posgrado. En la Universidad de las Artes, esta metodología también ha sido aplicada por otros docentes en las clases de Laboratorio Interdisciplinar, y se hizo una profundización de sus técnicas en la clase de Metodología de Investigación Interdisciplinar que se imparte en la maestría de Arte y Nuevos Medios. Los estudiantes emplean esta metodología como un recurso útil y adaptable para varios tipos de investigación y de procesos de creación artística.

A partir de esto, Cagigal ha desarrollado un artículo académico que se divide en dos partes. La primera es la metodología objeto de frontera. La segunda es la pedagogía interdisciplinar y la pedagogía de las artes, bajo un enfoque crítico hacia la sistematización de los procesos creativos. Este trabajo parte de la necesidad de la academia en artes por estructurar y sistematizar procesos de enseñanza para dialogar con sus estructuras institucionales, puesto que de esto surgen artículos, sílabos, bibliografías, metodologías y demás. Pero, por otra parte, es muy

complejo y riesgoso intentar definir los procesos de creación artística, porque el arte constantemente experimenta con formas de negar y modificar las disciplinas. Como ejemplo, está lo que sucede con la instrumentalización de la creatividad, específicamente con el pensamiento de diseño, que se ha utilizado desde hace décadas como parte de políticas innovación, y se ha convertido casi en un requerimiento obligatorio de la formación empresarial. Es un tipo de instrumentalización de la creatividad enfocada directamente a procesos de mercado, que de alguna manera se apropia de los saberes y necesidades sociales. Con la llegada de las inteligencias artificiales se presentan múltiples formas de automatizar los procesos creativos que requieren de conocimientos y experiencias que el arte ha desarrollado y construido. Para Cagigal, la metodología de frontera es, hasta cierto grado, codificable, pero más que tener una receta busca ser una guía flexible y autocrítica.

La metodología de frontera parte de las necesidades de enseñanza universitaria en arte, por un lado, para implementar procesos creativos en las aulas a través de la dotación de herramientas para que artistas puedan investigar y posicionarse éticamente frente a los temas que abordan. Por otro lado, para desarrollar y teorizar un lenguaje común entre las distintas disciplinas artísticas. Esta metodología es desarrollada a partir de estas preguntas: ¿qué tienen en común todas las disciplinas artísticas?, y ¿cómo puede haber una metodología y un lenguaje para que los artistas de distintas disciplinas puedan dialogar entre sí? Esta propuesta metodológica está focalizada en los procesos de conceptualización artística, y utiliza la metodología interdisciplinaria para adaptarla a una estructura de investigación por medio de un abordaje poético y un posicionamiento sensible frente al tema de estudio.

Para llevar a cabo la conceptualización, lo primero que se hace es identificar un motivo, una pulsión o una consigna que denote el proceso de creación. Se pretende que este motivo se transforme en un tema de estudio a través de las fronteras y de una reflexión colaborativa. Es así como se trabaja el motivo desde la función de un afecto y se abre una interrogante sobre la afectación personal en los participantes. Siguiendo a Frédéric Lordon, y basándose, a la vez, en la fenomenología de Spinoza, el afecto es un concepto de la potencia que se registra en el cuerpo y es una consecuencia de las relaciones y de la estructura donde se desa-

rollan los individuos. El afecto viene a ser una emoción movilizadora, por eso la pregunta a los participantes para definir su motivación es la siguiente: ¿qué es lo que les conmueve suficientemente para movilizarlos? De esa manera, la investigación se sujeta a un interés personal que puede surgir de una vocación, curiosidad o de una indignación o dolor, o de formas de visibilizar o exponer imágenes faltantes en la esfera pública. Al lograr esta primera fase, ya se puede iniciar un proceso de investigación para que los participantes puedan posicionarse poética y estéticamente sobre su tema para definir un acercamiento artístico.

VI

Puede haber expresiones artísticas que tienen una capacidad *performativa* mayor. Un montaje de danza o de teatro, o la exhibición de una película, entienden el montaje escénico como algo «espectacular» en comparación con el trabajo de tesis de un estudiante de pregrado en Literatura, que está sentado consultando archivos, y cuyo trabajo final va a ser un texto de investigación. Por este motivo es importante entender aquellas peculiaridades que tienen las distintas escuelas en la Universidad de las Artes. Cecilia Velasco empezó a trabajar en la universidad en el año 2018, por lo tanto, es testigo de cómo la institución empezó a reconocer en la creación artística el estatuto de un trabajo de investigación. Cada vez más, desde los consejos consultivos de investigación se trata de darle prestigio, no solamente al artículo académico, sino también al producto de la creación artística. La idea es que una novela o un poemario se legitime como un trabajo de investigación y haya criterios específicos para juzgarlo como tal, más allá de que sea acogido y aplaudido por un comité anónimo, puesto que lo literario tiene sus propias peculiaridades y, por ejemplo, un producto literario es legitimado por un consejo editorial y atraviesa otro tipo de procesos de curaduría.

Para Velasco, decir que alguien pertenece a una universidad de artes genera la idea de que todas las escuelas trabajan entre sí, pero tiene la impresión de que a veces todos están muy segmentados y únicamente se enfocan en el área de su especialidad. En la Escuela de Literatura, en la experiencia de Velasco, tratan de dar importancia al tema

de las preguntas. Una interrogante no surge solamente como algo que desata un proyecto de investigación, sino como algo que desata también un proyecto de creación. Cecilia comenta sobre una conversación que tuvo con Natalia García Freire: la escritora cuencana argumentó que cuando empezó a escribir se planteó preguntas, algunas a sí misma, a su inconsciente, a sus procesos de escritura más personales y privados. Después vinieron otras preguntas de investigación que tienen que ver con el lenguaje. En el caso de quienes están en el área de la literatura, el lenguaje es su materia prima, su herramienta y su recurso personal. Este lenguaje, que diariamente se usa con un fin pragmático, cambia para ser dotado con una potencia creativa, polisémica y ambigua.

Algunos de los proyectos de la Escuela de Literatura tienen que ver con una investigación en artes, pero como un estudio propio desde la producción literaria. Muchos proyectos de investigación y de creación de la escuela están relacionados con asignaturas como talleres de escritura en narrativa, en poesía, en dramaturgia, en textos no ficticios, y también con asignaturas como edición, en las cuales se busca crear proyectos creativos e investigativos para sostener proyectos de publicación de los propios estudiantes.

VII

Lupe Álvarez empieza por leer tres líneas que describen sus prácticas de investigación en el campo de las artes visuales.

1. La investigación histórica sobre el arte, orientada en la articulación de nuevos relatos sobre la modernidad estética en contextos periféricos y en confrontación con las corrientes hegemónicas actuales.
2. La investigación curatorial en proyectos específicos que instalan discusiones oportunas en escenas locales.
3. La investigación como un aparato metodológico que escruta el lugar que tiene en las prácticas artísticas y en los procesos creativos un campo heterogéneo de saberes agrupados pragmáticamente bajo el rubro de teoría.

Estos tres puntos se vinculan a partir de un eje transversal: la pedagogía. Cada proyecto, insertado en cualquiera de ellos, genera un importante saldo pedagógico encaminado a encontrar su objetivo. Para que funcione, esta idea de educación debe ser capaz de reconocer sus límites para asumir los desafíos de un universo de prácticas artísticas en constante reconstrucción. Durante la intervención de Álvarez, se enfoca en el tercer punto, puesto que considera que tiene mayor pertinencia para el foro.

Según James Elkins, estudioso de la educación artística: «Reflexionar sobre la enseñanza y el aprendizaje del arte debería formar parte de la enseñanza y el aprendizaje del arte». Álvarez interpreta que Elkins ha lamentado el extravío, en la segunda mitad del siglo XX, de una pedagogía articulada que defina ciertos principios sobre los que se levanta una educación especializada con cierto grado de solidez, funcionalidad y replicabilidad. Para Elkins, falta el debate y la articulación entre las cátedras para ahondar en las carencias que se cobijan en la libertad académica y en los cruces entre pedagogía y práctica artística. Lo que redunda, para Elkins, y Álvarez piensa como él, es un liberalismo sobre el que es difícil reflexionar en términos conceptuales y críticos.

El horizonte teórico con el que conversan las prácticas artísticas reconocibles dentro del mundo del arte es inabarcable. Esta extensión hace insostenible el proceso curricular de prácticas consolidadas en campos disciplinares como la historia, la estética, o la teoría del arte. Cabría hacerse la pregunta acerca de la posibilidad de consolidar en una misma materia los ejercicios históricos, teóricos y críticos en cualquier investigación académica. Para ello es necesario elaborar métodos no convencionales que fortalezcan la práctica pedagógica en artes, entendiendo esta como una caja de herramientas cuyo uso es aplicable a situaciones que permiten contar con datos y experiencias invaluable, en el sentido de pensar este tipo de enseñanza en su *performatividad* como vulnerable e inacabada.

Resulta fundamental articular la práctica pedagógica desde preguntas como: ¿quiénes son nuestros estudiantes de arte? ¿Con qué criterios del arte vienen? ¿Desde qué habilidades y plataformas creativas acceden a una formación artística? ¿Cuáles son sus expectativas en re-

lación con nuestra enseñanza? Algunas se despejan en las instancias de admisión, pero a medida que un estudiante transita por los espacios de aprendizaje, ¿cómo debe ser aquilatado? La respuesta proviene de la práctica, de la experiencia en el trabajo con esos grupos.

Una brecha insalvable entre las prácticas artísticas y las pedagogías institucionalizadas podría ser, como afirma Philip Menon, la condición necesaria para gestar una vitalidad crítica y política. Lupe Álvarez ha trabajado desde hace mucho tiempo en elaborar un proyecto pedagógico con intencionalidad crítica que haga de los estudios teóricos una herramienta que amplíe el horizonte de comprensión de las prácticas artísticas. La intención no es solo explorar los relatos históricos establecidos o las perspectivas filosóficas más influyentes sobre el arte, sino apuntar a que el ejercicio creativo de los estudiantes pueda ganar en autonomía y posicionamiento propio, y que estas perspectivas reconocidas en sus propios intereses les ayuden a discernir rutas para bosquejar un itinerario personal.

Este proyecto funciona de la siguiente forma: una historia del arte que abandona la perspectiva historicista, evolucionista y teleológica del relato lineal, para reemplazarlo por genealogías pertenecientes a lo que se denomina espacio cultural ampliado del arte, mostrando mediante ejemplos históricos y actuales los conceptos que articulan las prácticas artísticas que no se corresponden con el cambio disciplinar y jerárquico del arte. De este modo, conceptos como desmaterialización, discursividad, *performatividad* y existencia entre las artes se despliegan en prácticas concretas que encarnan problemáticas pertinentes a su momento histórico y a sus contextos.

Una de las ideas fundamentales es tomar conciencia sobre cómo las instituciones, tanto a nivel internacional como local, intervienen en la visibilidad y reconocimiento y condicionan los procesos de construcción de las prácticas artísticas. Y cómo, a partir de tales procesos, se consolidan relaciones con otros campos del saber que transforman las concepciones sobre la figura del artista y de los destinatarios, y expanden el horizonte metodológico y conceptual sobre el espacio del arte. Esta metodología, en la que el estatuto de contemporaneidad está constantemente sometido a escrutinio, cancela el tipo de relato funda-

do en artistas, obras o corrientes artísticas que funcionan como claves maestras para una historia del arte. Otros puntos que activan esta forma de historicidad son la desjerarquización de la geografía norteamericana céntrica como contexto del relato.

VIII

María del Pilar Gavilanes comparte una de las metodologías que ha empleado con los estudiantes. La idea es pasar de la narrativa que cada uno tiene de su barrio a la narración como herramienta de transformación de la mirada y de la experiencia. El primer método, con respecto al barrio, está dividido en tres partes: observar, nombrar y escoger. La segunda parte es narrar, ficcionalizar y sintetizar. La tercera parte es traducir. El objetivo es tratar de mirar más de cerca los barrios a los que cada uno pertenece.

Cada estudiante puede ir con una imagen de Google Maps, llevar un *sketch*, o también fabricar su propia cartografía. El objetivo es tener consigo su pedazo de territorio para poder configurar una ciudad imaginaria. Ellos se sitúan y empiezan a describir lo que han encontrado en sus barrios. Para María del Pilar esto es interesante porque en ese ejercicio surgen diversos descubrimientos. Un estudiante fue con una cartografía, solo eran dos líneas. Y aquello también es un territorio, porque permite pensar en cómo es posible relacionarse con la nada. Para este tipo de interrogantes y nuevas propuestas hay un momento de investigación para buscar referentes artísticos.

Para ficcionalizar, pensando en la forma narrativa, hay estos textos que hablan de especies y espacios, pero que también proponen formas narrativas muy singulares. Por ejemplo, lo importante del texto *Las ciudades invisibles* es que está escrito como un cuento, en él se puede ver reflejado el relato de contar un mundo propio, que es lo que propone esta metodología. La idea es que logren habitar su barrio mediante obras, artistas, canciones, referentes teóricos y demás, para así crear una mininarrativa. Luego de esto sigue un breve ejercicio de fanzines en los que la mininarrativa ya no puede ser contada con palabras, sino que debe ser manifestada con imágenes. Y así continúa la investigación

con nuevos referentes artísticos y teóricos a partir del tema escogido. Es un proceso de creación e investigación que permite encontrar la singularidad de sus territorios y resaltar la importancia del trabajo colectivo desde una perspectiva crítica.

IX

Sofía Mera dirige su intervención a los jóvenes estudiantes de artes, especialmente de danza, quienes muchas veces, a pesar de reconocerse con un mundo interior complejo, nutrido y cambiante, temen sumergirse en procesos de creación. A quienes alguna vez han sido señalados arbitrariamente como demasiado estructurados o con poca imaginación para crear. A quienes se ilusionan con una comedia romántica o con algún otro elemento de la cultura pop y descubren una revelación creativa que censuran por no coincidir con los ideales artísticos de sus contextos. A quienes por hábito lograron instalarse en un tipo de identificación que desapruueba sus nuevas inquietudes creativas. A quienes sostienen su saber desde una experiencia viva y se encuentran abrumados con tantas dudas ante la investigación en arte. A todos los que están descubriéndose como artistas en sus distintas facetas, campos y ámbitos.

Para Mera, saltar es empujar el piso con los dos pies y desprenderse de él mientras se suspende en el aire por una pequeña fracción de tiempo. Pero para alguien que se moviliza en una silla de ruedas, saltar podría ser respirar profundamente y sostener la respiración para luego exhalar y abandonar su peso en la silla. Con esto quiere decir que la interpretación que cada persona elabora sobre su propio cuerpo no es la misma para todos, indistintamente si se refiere a la misma parte del cuerpo. Los procesos de indagación, desde la interpretación de Mera, siempre son corporales porque remiten a una práctica del cuerpo, en donde incluso la conciencia, la imaginación y el pensamiento están sujetos a la experiencia material del cuerpo, y esta es la que permite buscar, preguntar, relacionar, mover y componer.

Aquella imagen es aún viscosa y viva y habita en un territorio aparentemente inabordable como la imaginación, está influenciada y afectada a extremo por la propia subjetividad, y a veces está sostenida

en tiempo por la recurrencia de un deseo o de una expectativa material. De esta forma, Mera considera la investigación en arte como una posibilidad *enactiva*, es decir, de poner en acto o de promulgar algo que reside en lo intangible pero también como algo que evoluciona o muta tanto como subjetividad y materia. De ahí su pertinencia en todas las esferas sociales, objetivas y educativas como una fuente legítima de conocimiento y un recurso reflexivo acerca de la propia existencia y convivencia. El trabajo sería aquella disciplina en combinación con una subjetividad ejercida sobre algo material, por ejemplo: arcilla, papel, cuerpo, luz, sonido, etc. Y es de vital importancia en el quehacer del artista esa relación, o que se atienda esa relación que ocurre entre conciencia, cuerpo, imaginación, materialidad, lo intangible y lo palpable. La pregunta acerca de cómo investigar y crear, reside en ese nexo, y parece ganar relevancia en ámbitos más académicos.

Las metodologías para la investigación y creación suelen ser tan diversas como las personas, los artistas y las creaciones. Para Mera resulta interesante reflexionar sobre cuáles son estos motores que sostienen la práctica creativa. Por esta razón, menciona la cercanía que tiene su trabajo con personas con discapacidad, lo que ha provocado que evolucione su propia concepción de la relación entre arte y discapacidad. Al inicio, sus motores y motivaciones tenían que ver con un activismo para defender los derechos de participación de las personas con discapacidad en las actividades artísticas. Actualmente, el motivo de su quehacer es más simple, quiere observar qué pasa al intentar comunicar su voz y todo su cuerpo a alguien que no escucha.

Su objetivo es estudiar el mecanismo que hace posible que un cuerpo con parálisis conecte con una sensación de suavidad y ligereza, y así expanda su repertorio de movimiento a cualidades menos rígidas. La afectación que se da con el involucramiento de personas con discapacidad no solo es a nivel de pensar metodologías accesibles para generar movimiento en esta diversidad de cuerpos, Mera también ha permitido defender su propia singularidad como artista. El nombre del proyecto que dirige Sofía Mera es *Dislocar*, se llama así en el sentido de sacar algo de su lugar o posición habitual para validar la amplias posibilidades corporales y subjetivas.

Afecto como metodología y praxis: resistencias, ciudad y comunidades

Gabriel Erazo

ENCAE (Quito, Ecuador)

María Fernanda López

Universidad de las Artes (Guayaquil, Ecuador)

I

Gabriel Erazo cuenta su experiencia con la migración cultural. Él es originario de Guayaquil, pero en el año 2010 migró a Quito para estudiar Actuación Teatral en la Universidad Central del Ecuador, puesto que en su ciudad de origen no existía la posibilidad de cursar esta carrera en una institución universitaria pública. Por esta razón, recalca la importancia de lo que denomina «espacios culturales hacia el buen vivir». Toda persona afecta y se ve afectada por el entorno del que forma parte, por esa razón es necesario entablar una relación que permita sostenerse ante la vulnerabilidad que se vive en el país.

Sumak Kawsay, traducido como «buen vivir», está estipulado en la Constitución del Ecuador desde el 2008. Atahualpa Oviedo Freire, pensador quiteño, denomina al *Sumak Kawsay* como la capacidad de dar y recibir mutuamente para poder encontrar un balance entre nuestras acciones y la naturaleza. Para poder estar bien de forma individual es esencial estar bien colectivamente, formando así un equilibrio.

La resistencia es una de las palabras claves para aproximarse hacia aquel «buen vivir». Los museos y las galerías son espacios de resistencia porque permiten conservar la memoria. Así mismo sucede con otros tipos de espacios sociales, como, por ejemplo, las escuelas, las cuales permiten acoger a la colectividad y, a la vez, conservar el patrimonio popular. Para ejem-

plificar esto habla sobre el caso de la Okupa Uvilla, antes conocida como Casa Uvilla Centro Cultural. El fenómeno Okupa es básicamente tomar los espacios abandonados, sean propiedades privadas o públicas, para recuperarlos a favor de acciones políticas y culturales. Erazo suma un nuevo término: crítica. Esta se produce porque responsabiliza al sistema de la acumulación de bienes, originario del capital que propone la idea del derecho a acumular, la cual dice: «Alguien que trabaja tiene derecho a comprar todas las cosas que quiera, así sea que no les de uso». Luego de diez años de trabajo, están intentando desalojar a la Okupa Uvilla, vulnerando la lucha social a través de actos de anti y contracultura.

Otro término que tiene gran importancia para casos como el de la Okupa Uvilla es «posición política». Esta acción es contracultural porque va más allá de los esquemas de «yo soy un artista que recibe aplausos y recibe una buena paga». Lo que interesa es establecer una relación del trabajador de la cultura con los diversos tipos de trabajadores que existen en la región, para así desarrollar grandes grupos que velen por la seguridad y la justicia social, y así poder encontrar solidaridad y apoyo para hacer frente ante quienes pretenden amenazar a los trabajadores mediante actos deshonestos.

El siguiente ejemplo es el de la Escuela Popular y Centro Cultural de Pambachupa, un espacio de regeneración cultural. El aluvión que ocurrió hace más de dos años en Quito afectó a este centro, fue así que el vecindario empezó a unirse a través de lo urbano: las mingas. Se armó un manifiesto de la comunidad a favor del cuidado. A partir de ello, se creó la escuela donde se trabaja el tema del abono, las ferias en el parque, los murales y demás exposiciones. Este fue el punto de partida para una regeneración cultural. Pero, al igual que la Uvilla, los desalojaron. Ambos representan las consecuencias de la desvalorización de la cultura. ¿Dónde está la juventud despierta? ¿Dónde estamos queriendo activar estos espacios?, cuestiona Erazo. Su respuesta es que todo comienza en la memoria, en la importancia de escuchar sobre estos dos casos, de varios que existen, para saber de dónde partir y pensar hacia dónde hay que dirigirse.

II

María Fernanda López explica al público que la II Bienal de Arte Urbano en Contexto Comunitario «Haciendo Calle» tiene como objetivo que en una comunidad se genere una raíz y, a partir de esta, expandirse hacia

cada uno de los integrantes que conforman aquel espacio. Para lograr esto es muy importante la aplicación de la gestión cultural y la curaduría, que sirven como dispositivos políticos para fomentar la participación ciudadana y presentar obras artísticas de manera significativa y coherente para las comunidades.

Tiempo antes de empezar con el proyecto de la Bienal de Arte Urbano realizado en Nuevo Ceibos, sector de Socio Vivienda, se encontró lo siguiente:

1. Una directiva absolutamente cohesionada que contaba con el apoyo de toda la comunidad.
2. Servicios básicos como agua, luz, alcantarillado, agua potable y recolección de basura, que en países como el nuestro, y bajo contextos tan violentos, es significativo.

Había una organización barrial sostenida, servicios básicos, y también lo más importante: interés de la comunidad. Estos tres factores son sustanciales para la gestión de arte urbano, pero es muy importante no ingresar mediante actitudes violentas y hegemónicas, que se producen cuando se llega a un sector para desarrollar actividades sobre las que la comunidad no tiene conocimiento previo y, sobre todo, que en ningún momento pidieron. La resistencia del arte urbano no significa contabilizar metros cuadrados en un mismo territorio para comenzar a pintar, sino socializar tanto con los artistas como con los moradores. Es así como se genera un afecto y se deja afectar por la comunidad.

La Municipalidad de Guayaquil decidió apoyarlos con un pequeño presupuesto. El eje curatorial fueron las infancias, que rinde homenaje a las muertes de niños a causa de la ola de violencia que vive Guayaquil, pero también abre un espacio para dialogar y discutir, por medio del muralismo, cómo la violencia —bajo el contexto del narcotráfico— está causando un profundo impacto en las infancias, dejándolos expuestos a la criminalidad y al abandono. ¿Quién marcha por ellos? Nadie. ¿Quién hace una pancarta por los infanticidios? Nadie. Pero en esas verticales estarán los doce homenajes para aquellos niños y niñas que han muerto, y por quienes nadie se manifiesta.

Crisis y respuestas: herramientas desde la educación en artes

**Natalia Marcos,
Ybelice Briceño,
Marcelo Leyton,
Analý de la Vera**

Universidad de las Artes (Guayaquil, Ecuador)

Camila Martínez

Movimientos de Barrio en Lucha (Guayaquil, Ecuador)

I

Natalia Marcos da inicio a la mesa mediante una contextualización del momento social, histórico, político y cultural que se vive actualmente. Para comprender la crisis ecológica civilizatoria actual, concepto trabajado por el politólogo Horacio Machado, se debe tener presente que esta crisis, que es sistémica y estructural, es el producto de 500 años de producción capitalista de la naturaleza y la sociedad, que se moldea constantemente con base en la guerra contra la naturaleza y la subordinación de los seres vivos.

Esta crisis, citando a Machado, alude al profundo estado de *anestesiamiento* ecobiopolítico en el que se encuentran subidos vastos individuos de la especie humana, especialmente los habitantes de las grandes urbes y de las zonas desarrolladas, entre comillas, del mundo, para los cuales pasa absolutamente desapercibido cómo el sistema de producción de tecnologías se erige y funciona sobre el aplastamiento, subsunción y fagocitosis del sistema de vida.

El resultado es un proceso de erosión de la humanidad anclado a técnicas de deshumanización, ambos claves para pensar cómo se articulan los procedimientos económicos, políticos, sociales, culturales a nivel global y, en particular, en el mercado. Esta crisis es un producto de cómo se ha desarrollado el capitalismo en un modo de producción, de hiperproducción y de hiperconsumo de todo tipo de mercancías. Un sistema que transforma a todo, hasta a los seres humanos, en mercancías.

En Ecuador, esta crisis se ha exacerbado con los últimos dos gobiernos. Desde el año 2021, en clara continuidad con las políticas de austeridad aplicadas por Lenín Moreno, el gobierno del expresidente Guillermo Lasso aplicó nuevamente planes de ajuste a través de terrorismo de Estado y un régimen necropolítico. Desde los permanentes estados de excepción, la criminalización y represión de las protestas sociales, como sucedió en 2019 y 2022, una guerra mediática, una guerra de *fake news*, masacres carcelarias, persecución judicial y asesinatos a opositores políticos. Pero también desde leyes y decretos que significaron una mayor reducción del gasto público, más aumento de deuda externa con organismos internacionales de crédito, privatizaciones, tarifazos y fugas de capitales. Entre los efectos palpables, que se ven y se sienten a diario, están las condiciones de desamparo material junto a un aumento indiscriminado de la violencia social, aupado por la alianza paraestatal con el narcotráfico y por el crimen organizado que han convertido al Ecuador en lo que se denomina un Estado fallido.

En este panorama concluye con algunas preguntas que le plantea a la audiencia: ¿qué acciones estamos emprendiendo desde la sociedad civil? ¿Qué posicionamientos asumiremos colectivamente en defensa al derecho a la educación pública y, en particular, a la educación superior en artes, que es nuestro espacio de convivencia, trabajo y estudio? Y la última, sabiendo que hay una crisis de representación política que está atizada por discursos neoconservadores y libertarios que promueven la antipolítica, ¿cómo pensar, en el contexto de una sociedad precarizada, violentada, insensibilizada y crecientemente despolitizada, el voto nulo frente a la continuidad de las políticas de ajuste estructural, de economía y del libre mercado?

II

En el año 2018, algunos integrantes de la Fundación Hogar de Cristo se acercaron a la Universidad de las Artes para solicitar un trabajo de vínculo en Monte Sinaí, en el noroeste de Guayaquil. La propuesta de ellos, en un primer momento, fue realizar una obra de teatro enfocada en hacer conciencia sobre el consumo de drogas. Marcelo Leyton realizó una contrapropuesta: realizar un taller de teatro. Comenzaron con el taller, al que asistieron cincuenta chicos y chicas, entre jóvenes y niños. Fue así como empezaron a trabajar. Después de un mes, se pensó que el proyecto estaría anclado al mes de marzo, puesto que coincidía con las vacaciones de los participantes, así que tenían más tiempo para trabajar con ellos. En el año lectivo es más difícil, porque muchos trabajan, otros cuidan a sus hermanos, entre otras ocupaciones.

Luego de ejecutar el primer taller en mayo, se propuso realizar uno nuevo para formar un grupo de teatro y tener una obra de territorio. En marzo de 2019, tras conformar el grupo teatral, realizaron la primera obra: *Historia de unas muñecas abandonadas*. En total quedaron veinte integrantes. Luego de ese año vino la pandemia, por lo que se distanciaron un poco, pero retomaron sus actividades mediante la virtualidad. Una de las palabras que más se repite frente a estos incumplimientos, la pandemia, y todas las dificultades, carencias y necesidades que existen en esta comunidad, es «confianza». Esta palabra les ha permitido construir y mantener el grupo de teatro, y a partir de este, tejer otro tipo de relaciones. Actualmente, están tratando de hacer una nueva obra. Para enfrentar la crisis a través de las artes es importante hacer un proyecto que no solo demande una sola actividad, sino que sea a largo plazo. Ciertas fundaciones hacen trabajos a mediano plazo, y luego de esto no hay seguimiento. Es ahí donde todo se pierde.

III

Ybelice Briceño comparte su experiencia de investigación activista, que parte de la idea de que se pueden hacer investigaciones respecto a procesos de justicia bajo cuestiones de la mutualidad y de la intimidad, y

también sobre los procesos que se llevan adelante desde perspectivas reflexivas en esa línea. Ybelice trabaja con el Movimiento de Mujeres Diversas en Resistencia. Para hablar de este proyecto, cita a la antropóloga y escritora argentina Rita Segato, quien plantea que cuando a las mujeres las golpean para quitarles el móvil, no es solo la instrumentalidad lo que está en juego, sino que los violentos necesitan golpearlas para poder quitárselo, lo que constituye una dimensión expresiva de la violencia. Lo que está diciendo es que en el acto de violencia se mandan mensajes. Entonces, esa dimensión expresiva es lo que Segato llama dimensión pedagógica. Briceño habla de cómo los feminicidios, las violaciones colectivas, los actos de agresión machistas y misóginas están teniendo una especial crueldad, un enseñamiento y una degradación. Mutilar a una mujer y luego botarla a la basura en una bolsa manda un mensaje que tiene que ver con dos cosas. Por un lado, está enseñando y modulando subjetividad, es decir, creando masculinidades violentas. Por otro lado, está mandando el mensaje de crear en las mujeres subjetividades dóciles, de hacer creer que son cuerpos que pueden ser violados, degradados.

Ante ese tipo de pedagogía de enseñanza, Briceño comparte su experiencia con el Movimiento de Mujeres y Disidencias Diversas, que nace alrededor del 2018, en Guayaquil. Lo que plantea en su investigación es que este movimiento está también desplegando otra pedagogía. Es decir, frente a las pedagogías de la crueldad también se está planteando una pedagogía política, la cual dice que las mujeres y las disidencias son sujetos políticos que pueden posicionarse en el espacio público, específicamente en una ciudad tan machista y violenta en la que salir a la calle implica exponerse a situaciones de acoso. Existe una pedagogía en el sentido de poder hacer críticas, pero también una para subrayar las fortalezas, por ejemplo, no contar con el apoyo de partidos ni vinculación institucional o del sector público, lo que da como resultado un movimiento absolutamente autónomo. Cuentan con toda la fuerza y capacidad de lxs integrantes, al articular toda esa diversidad de personas, que van desde mujeres que trabajan en el trabajo doméstico, en el espacio rural, mujeres de barrios populares, y jóvenes que luchan por el derecho a decidir por sí mismxs.

El movimiento feminista también está enseñando a los movimientos tradicionales de izquierda algunas pedagogías, y en ese sentido también su actividad es política. Estas pedagogías se puntualizan en tres puntos, por un lado, en tener foros de organización más horizontales, es decir, tomar decisiones en asamblea, no con la lógica del partido tradicional, donde hay unos que están arriba tomando decisiones mientras que los demás acatan. Por otro lado, hay una idea en la que el fin multiplica los medios. Lo que se plantea en este movimiento es lo que se quiere cambiar, se necesita un mundo más justo, pero no se trata de buscar cualquier medio porque la práctica política debe ser coherente con la manera en que se distribuye el trabajo político. Como tercer punto están las políticas de cuidado. Los cuidados y los afectos importan, que es algo que no pasaba en la vida política tradicional, donde lo afectivo, lo emocional y el cuerpo, que era totalmente descuidado, eran encasillados en una cuestión racional y mental que se limitaban a sentir únicamente los miedos.

En el paro nacional del año 2019, se reunieron después de vivir en la calle toda la situación de represión. Fue muy violento y temeroso, pero esa unión sirvió para conversar y llorar, así gestionaron un espacio para los afectos. Para cerrar, Briceño plantea que este movimiento tiene lo que se describe como un amplio repertorio de acción colectiva, un concepto que se usa mucho en los movimientos sociales, que implica varias estrategias, desde las formales e institucionales, de ingresar mediante microunidades ante la Corte Constitucional.

IV

Movimiento de Barrios en Lucha (MBL) es una organización de construcción que está tras la búsqueda de romper tejidos de redes para agrupar varios integrantes en distintas organizaciones que representen las bases de cada barrio. La estructura organizativa del MBL se divide por barrios, cada uno tiene dos dirigentes que representan la asamblea barrial, que no agrupa a todo el barrio, solo a las familias que piden afiliarse. Cada uno o tres meses, la coordinación política de las asambleas barriales se reúne para discutir el ámbito de las propuestas.

En el año 2018, el MBL nace en un festival de arte urbano al que denominan como Guayaztra, una crítica hacia Guayarte, nombre que surge de la masacre de Aztra, una matanza de trabajadores perpetrada por la Policía Nacional del Ecuador en octubre de 1977, en el ingenio azucarero Aztra, ubicado en el cantón La Troncal, provincia del Cañar. En este festival se juntaron con todos los esfuerzos administrativos barriales que existían en el momento, fueron escuelas de cine, huertos urbanos y escuelas de formación política con dirigentes. Se juntaron en una jornada artística y después realizaron una reflexión colectiva con los dirigentes presentes; así decidieron formar el MBL.

Para la creación de este grupo fue importante mirar la composición de la clase obrera. Sus herramientas de manifestación para pedir mejores demandas salariales son las huelgas. En este país existe un incremento del 48 % al 53 % de la clase trabajadora precarizada. La crisis económica, el trabajo precarizado, flexibilizado y de autónomos es una parte de nuestra sociedad permanente. Algunas de las integrantes de MBL son vendedoras ambulantes de la entrada de la 8, venden comida o limpian las casas, no tienen un lugar de trabajo que las organice ni cómo construir esa unidad. Por esta razón, MBL unificó el proyecto, porque en el barrio, los trabajadores o trabajadoras que van a distintos lugares de trabajo en la jornada matutina no acceden a un empleo y se juntan de noche en sus barrios. Eso implica que muchas de las agendas sean nocturnas. En efecto, hay una fuerte presencia de mujeres, porque los hombres no están tanto en la asamblea barrial debido a que son obreros, son guardias de seguridad, o se van por quince días a los botes de camarón. El ejercicio de juntarse entre iguales es para entender quiénes son los trabajadores que impactan, puesto que el mercado laboral de este país no los comprende. Todo lo que no ha hecho el mercado formal está en la periferia, por lo tanto, la tarea organizativa del MBL es juntarse según las necesidades que existen en estos grupos.

Tras el nacimiento del movimiento han tenido varios esfuerzos por formar; de allí surge la Escuela Nacional de Formación Política para tejer relaciones con jóvenes y niños, pero realmente fue en respuesta a la crisis que se suscitó en la estructura organizativa del MBL. El COVID-19 fue un momento terrible en Ciudad de México, y a partir de esto se resaltaron las estructuras carentes de esta ciudad, que es altamente segregada. El

centro de la ciudad y los barrios cuentan con servicios básicos, están incorporados al mercado y tienen instituciones públicas. Los barrios de la periferia y sus habitantes no están integrados a la ciudad formal. Se realizó una campaña nacional que permitió que los barrios accedieran a alimentos durante el tiempo en que el mercado estaba estipulando los precios y las personas perdían sus trabajos. Los dirigentes, con mucha valentía, fueron a los mercados en los que recibieron donaciones de varios compañeros y compañeras, es así que lograron recolectar alrededor de diez mil dólares, lo que permitió construir un proceso sistemático de reparto de alimentos.

Repartir alimentos fue un ejercicio pedagógico clave para las respuestas de la crisis. Primero, la compra de alimentos fue un proceso; iban al mercado mayorista a las cuatro de la mañana. Y lo segundo, las canastas se armaban en el barrio con los alimentos que recibían. Por ende, había un ejercicio que permitió dar orden mediante una repartición justa. La respuesta a la crisis permite construir procesos de reparto de alimento en colectivo, conceptualizando que son trabajadores en pacto. ¿Y qué es lo que los lleva hacia el siguiente paso? Obviamente, las canastas después de algún tiempo ya no podían ser financiadas, porque una organización que no es una fundación, o una ONG, subsiste por los aportes de las familias. Por esta razón, se empezó un proceso justo para romper la lógica de los emprendimientos y comenzar uno de producción. Cada barrio tenía que armar productivos y venderlos. Esto obligó a colectivizar jornadas de trabajo y a conceptualizar qué implica hacer las cosas en conjunto.

Así, se dirigen hacia la siguiente gran jornada de lucha. La organización entiende que si van a tomar en serio el trabajo con las familias precarizadas y los trabajadores autónomos necesitan entrar en el sistema de legalizar procesos para ingresar al mercado formal, porque los compañeros no tienen acceso a condiciones de trabajo digno. Y los trabajos autónomos o los procesos de legalización de economía popular y solidaria no son trabajos dignos, sino trabajos que meramente generan ingresos de subsistencia, pero no es ético para los trabajadores.

En el 2023, estaban realizando una asociación textil, una forma de vida organizativa que asociara y educara a todos los participantes. En ese año el propósito fue construir una empresa textil que generara

ingresos para las familias en condiciones de trabajo creadas por la organización popular. Esto implica plantear a la administración popular, ¿cómo y a quiénes deben priorizar?

V

El libro *Historias de vida de las trabajadoras remuneradas del hogar* comenzó a solidificarse en el año 2019. Este proceso se desarrolló a través de la asignatura de Laboratorio en la Comunidad, fue así como Analy de la Vera conoció a Maricruz Sánchez, quien forma parte del sindicato de Unión Nacional de Trabajadoras del Hogar y Afines (Untha), que tiene como objetivo visibilizar el trabajo político, que anteriormente no conocían. Las integrantes de Untha querían hacer un libro que incluyera la memoria del sindicato para rememorar lo que vivieron las trabajadoras que lo fundaron y, hasta la actualidad, lo constituyen.

La construcción del libro se realizó durante la pandemia. A pesar de la virtualidad, el proceso no se trató simplemente de asociarse para obtener un libro; la sensibilización también se hizo presente durante las interacciones que se generaron para recopilar los testimonios. Para trabajar con aquellas historias de vida tan sensibles fue necesario desarrollar un vínculo que no únicamente se limitara al producto, sino a recordar que son seres humanos que merecen respeto. A nivel educativo también fue muy valioso porque el proceso de hacer un libro no era solo entender un paso de manera abstracta, sino que implicó cuestionarse constantemente cómo editar un testimonio, cómo trabajar con la oralidad, y con historias de vida tan sensibles, que en algunos casos implicó tomar decisiones como si utilizar o no el testimonio de alguien.

Este libro no responde a todas las crisis que se están atravesando actualmente, porque el contexto en el que estaban cuando empezaron a construirlo ha variado drásticamente para los encargados en la construcción del libro y también para las integrantes de Untha.

Cultura e investigación universitaria para Guayaquil y sus comunidades

Janina Suárez

Universidad de las Artes (Guayaquil, Ecuador)

Manuel Macías

Universidad de Guayaquil (Guayaquil, Ecuador)

Cristian Cortés

Universidad Católica de Santiago de Guayaquil (Guayaquil, Ecuador)

**Jorge Albuja,
Tina Zarega**

Universidad Casa Grande (Guayaquil, Ecuador)

I

Para Manuel Macías, los proyectos con los que la Universidad de Guayaquil cuenta son clave. Desde la Universidad de Guayaquil (UG), en conjunto con el Observatorio de Políticas Públicas de Guayaquil, lo que tratan de hacer es vincularse para desarrollar análisis que permitan realizar proyectos relacionados con la coyuntura. Las líneas generales son las siguientes: transparencia, democracia y políticas públicas. A partir de esto se han realizado varias acciones, entre ellas la integración de áreas o campos de investigación. La universidad inauguró una Dirección General de Investigación, Innovación y Creación, lo que fue un desafío porque la UG solo manejaba los proyectos de vinculación desde el campo de las ciencias sociales.

Recientemente se acaban de crear la Facultad de Artes y la Facultad de Arquitectura, lo que implica pensar en investigaciones aplicadas desde los espacios de creación, pero también desde la innovación, por ejemplo, en términos de productos, prototipos, etc. Principalmente, las líneas de la Universidad de Guayaquil son de ciencias sociales, pero al sumar la creación, que es un concepto que permite ver la función social del arte, es importante entender qué se quiere hacer con la investigación.

Es necesario saber en qué tipo de investigación se está trabajando. La investigación científica sirve para describir, comprender y analizar los problemas sociales. Por otra parte, hay una más crítica, en el sentido de que trata de ver qué existe detrás de algo. Y también está la investigación que busca transformar. Desde la investigación teórica surge una transformación porque muta la visión de algo, lo que es importante para pensar cómo mirar para obtener nuevos conceptos. La investigación aplicada trata de transformar una realidad, mediante indicadores y resultados concretos. La implicada trata de no investigar algo para resolver, sino que el investigador es parte del proceso de configurar las necesidades. Y está la investigación-creación, que puede crear productos como, por ejemplo, los montajes que se presentan sobre el narcotráfico, que contribuyen de manera estética a visibilizar un problema y a sensibilizar una comunidad. También está la fusión social del arte, donde el actor, mediante lo que ha investigado, puede transformar.

II

En el caso de la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, existe un Vicerrectorado de Vinculación, pero al ser una universidad con un gran número de unidades académicas, los proyectos son muy diversos y no todos incluyen o transversalizan elementos que favorezcan al arte y a la cultura. Por esta razón, están tratando de incluirlas como un eje transversal en todos los proyectos de vinculación que existen en las diferentes áreas. De todas maneras, no es el mismo escenario de la Universidad de las Artes, cuyas carreras apuntan directamente a ambas.

Para Cristian Cortés, este es un gran problema, por lo que se necesita que entre todas las universidades haya una integración de todos estos campos, para así lograr que el arte y la cultura sean incluidas en todos los proyectos de vinculación y de investigación.

III

Con respecto a la Universidad Casa Grande, existe un panorama bastante amplio, porque se está repensando cómo generar investigación en la universidad. La Facultad de Ecología Humana, Educación y Desarrollo ha trabajado en un enfoque social muy profundo, sin embargo, cuando se habla de carreras de educación, por ejemplo, de Psicopedagogía, generalmente son separadas del desarrollo de un trabajo sinérgico en el ámbito de la cultura. Una de las intenciones de la universidad es repensar cómo se pedagogiza la educación. Para ello es necesario trabajar la interculturalidad como un elemento transversal, que no solamente se abarque desde la aula, sino que también se aborde desde prácticas de vinculación con diferentes instituciones y fundaciones, para así repensar al docente como un mediador que va trabajando distintos proyectos áulicos que, al final, detonan en trabajos con comunidades culturales, sociales o educativas.

En septiembre de 2023, en la Universidad Casa Grande realizaron una exposición llamada *Arque Paidós 2*, bajo la dirección de Jorge Albuja, que tuvo como objetivo revitalizar la imagen de los educadores y educadoras en el Ecuador. Los estudiantes y las estudiantes de la materia de Pedagogía tuvieron la posibilidad de adentrarse en distintas escuelas y organizaciones locales para buscar estos referentes, que en la mayoría de casos han sido invisibilizados por ser distantes a la academia, pero mediante sus trabajos empíricos realizaron grandes aportaciones a la manera en la que se piensa la pedagogía. Desde esta lógica, están trabajando para aproximarse a temas de educación, pedagogía, psicopedagogía, y otras carreras de la ecología humana. Es así como pueden repensar la educación y la pedagogía desde el contexto local.

IV

Es importante afrontar lo que se entiende por tejido social. Cuando se revisa qué se le pide a la universidad, normalmente, le exigen que resuelva todos los problemas sociales: debe formar al mundo, resolver la violencia de género, vincularse con la comunidad, promover la academia, etc. Para Tina Zarega, es importante discutir este tema porque, en su opinión, en América Latina, desde la pospandemia, los Estados se han precarizado mucho y se van retirando de sus responsabilidades. Si en Ecuador se ha visto el avance del narcotráfico es porque unos entran y otros salen, en este caso, quienes abandonan al país son el tercer sector y el Estado.

El siguiente punto es ubicar las dinámicas de tejidos sociales en sus diferentes dimensiones. Se encuentran en los barrios, en las comunidades y en los gobiernos locales. Y también está la institución universitaria. Por otro lado, el tejido social cuenta con diversas dinámicas, o con relaciones que se establecen en su propio marco. Por ejemplo, una universidad podría decirle a otra qué es lo que necesita o qué debería hacer, pero también deben ubicarse esas dinámicas de manera que puedan generarse críticas que se pregunten hasta qué punto una institución universitaria puede imponer una visión, una forma de vida, etc.

Los tejidos sociales, hablando de agrupaciones, pueden generar dos tipos de procesos en relación a la identidad de los sujetos. A veces, hay comunidades tan violentas que la única manera de contarse es ser violento, no hay otra manera de interactuar. El deber, como Estado, como universidad, es decir que «aquí hay otra cosa» en la que quizá se puede participar, con las limitaciones y los alcances que eso tiene. Estas son tensiones que hay que considerar cuando se realizan proyectos, investigaciones, y cuando se insertan en los procesos de otras comunidades.

V

Manuel Macías opina que la universidad debe estar involucrada con el Estado, pero no es su obligación suplirlo. Es obligación del sistema de educación superior vincularse a los problemas de la sociedad para, en

algunos casos, trabajar de forma complementaria o subsidiaria. Dependiendo de cuáles son las áreas de conocimiento que tiene cada universidad para poder vincularse a los distintos problemas sociales, de los cuales va a formar parte y estará inserta en ellos como universidad, sociedad civil, o como parte de la academia.

Al referirse a la pregunta «¿de qué manera se construyen tejidos de incentivos con las personas que hay en Guayaquil?», explica que la UG tiene un asunto clave desde sus proyectos de investigación y de vinculación con la sociedad. Por ejemplo, en la carrera de Ciencias Políticas se realizó un proyecto de investigación que involucró un proceso de formación con los estudiantes mediante talleres participativos, que luego ellos replicaron en diversos barrios. Entonces, de cierta forma, la UG realiza actividades de formación en términos de la facilitación de talleres, de conocimiento de presupuestos públicos, para capacitar a nuevos profesionales a través de la práctica y la vinculación de ellos con la ciudad que habitan. Así se generan espacios de encuentro que anteriormente no existían, que no los hace el Estado, pero que a la universidad no le cuesta nada hacerlo como parte de un proyecto de investigación, y luego esto se devuelve a las municipalidades o a la función pública por medio de comentarios que indican qué es lo que piensa la gente sobre el presupuesto de Guayaquil, o cómo debería organizarse el gasto respecto a las necesidades de cada comunidad.

En este proceso también se fortalece el tejido social. Para hacer los talleres participativos se ha contado con la participación de cuarenta estudiantes, quienes encuestaron a 1200 personas respecto a sus necesidades en la ciudad de Guayaquil. Otra actividad similar sucedió en 2018. Ante la complicada situación migratoria, tomaron como iniciativa analizar el sentimiento de xenofobia en contra de ciudadanos venezolanos. Lo que realizaron los estudiantes fue no hablar de los métodos cuantitativos, sino aplicarlos. De ese modo surgió una investigación mixta, en la que se dirigieron hacia zonas del centro de Guayaquil para entrevistar a la gente presente en aquellos lugares. Utilizaron la información respecto a cómo se sentían los migrantes venezolanos, pero también incluyeron dinámicas como grabar videos en los que expresaban qué les dirían, en ese momento, a sus familias en Venezuela. Este

tipo de investigación es, quizá, de conocimiento puro, pero al ser difundida tiene implicaciones respecto a qué pasa para que pueda ser dialogada como una investigación más científica.

Como resultado se produjeron materiales audiovisuales que, algunas veces, pueden difundirse, pero el propósito que se cumplió fue crear y mostrar esa parte humana que se olvida cuando se critica a la migración venezolana. Esta es una comunidad de información que permite decir que hay un problema real de violación de derechos o de explotación laboral que merece ser abordado. No con eso se cumple el rol del Estado, pero sí ayudan a producir un debate público.

VI

Las universidades tienen muchos proyectos de investigación y de vinculación, y a partir de esto, Cristian Cortés se pregunta qué sucede después con estas investigaciones, ¿queda un repositorio de esas intervenciones? ¿Están al alcance de las personas a las que fueron dirigidas? A veces parece que las universidades mantienen sus líneas investigativas a espaldas de las sociedades a las que pertenecen. Faltan nexos que integren a la comunidad en general, porque las comunidades de científicos, investigadores y estudiosos son muy reducidas.

Por otro lado, los proyectos de vinculación y de gestión cultural en las universidades, incluyendo a la que pertenece Cortés, son limitados, por lo tanto, se trata de suplir esas necesidades con la consigna de que las universidades deben acceder hacia aquellos espacios a los que no accede el Estado. Pero es imposible abarcarlo todo porque siempre hay prioridades como, por ejemplo, los proyectos de salud, los cuales en el ámbito social son percibidos como más fructíferos. Por ese motivo, el arte y la cultura son colocados en un segundo plano, como un sentido ornamental que no es tan necesario como un proyecto de salud o de arquitectura. En la pandemia, los primeros presupuestos que se cortaron fueron los del arte y la cultura porque no eran prioridad. En todo caso, ¿hasta cuándo el arte y la cultura van a dejar de ser utiliza-

dos como accesorios? ¿En qué momento la prioridad de ciertas universidades serán los proyectos que tengan relación con la vida?

VII

La Universidad Casa Grande ha trabajado con el Ministerio de Educación en un nuevo programa basado en competencias. Así, han desarrollado mesas de diálogo que han permitido encontrar profesores de Guayaquil, particularmente de la zona 8, interesados en descubrir habilidades en los ámbitos de la cultura, la inclusión y la diversidad, dirigidas hacia la ciudadanía global, la interculturalidad y la inclusión social. Aquí surge una gran pregunta: ¿cómo hacerlo? El Estado les demanda a los maestros gestar o activar esas actividades, pero los docentes, en algunas ocasiones, no cuentan con los conocimientos o los recursos para iniciarlas.

Esta demanda de los docentes hacia el Estado se da específicamente cuando se trata de trabajar este tipo de competencias en escuelas y colegios ubicados en zonas históricamente marginadas, especialmente en tiempos tan complejos de violencia como los que se viven actualmente. Hace tres años, Jorge Albuja estaba trabajando con el Ministerio de Educación en un curso de gestión cultural para docentes del Bachillerato Técnico en Artes del Ecuador. Realizaron un curso dirigido hacia ochocientos docentes con el propósito de que ellos desarrollaran proyectos culturales en sus espacios escolares. Lo interesante es que surgieron propuestas como la siguiente, planteada por un docente de uno de esos colegios: «Quisiera convertir mi escuela en un centro cultural de la comunidad circundante, pero ¿cómo lo hago? ¿Cómo se puede gestionar?». Los docentes han trabajado en un mapeo para que los profesores de diferentes partes del país logren localizar diversos portadores de saberes y así trabajar de forma directa con ellos. En algunas provincias del país hubo casos exitosos, pero en Guayaquil llegó la ola de violencia y se estancó lo que se estaba diseñando. Actualmente, los profesores se preguntan cómo reactivar estas funciones si no hay presupuestos para la cultura en el ámbito de la educación.

Una apuesta por la construcción colectiva y solidaria del conocimiento: Red Latinoamericana de Investigación en Artes

Bertold Salas

Universidad de Costa Rica (San José, Costa Rica)

Sebastián Gil

Tecnológico de Artes Débora Arango (Envigado, Colombia)

Mario Maquilón

Universidad de las Artes (Guayaquil, Ecuador)

Ahtziri Molina

Universidad Veracruzana (Xalapa, México)

I

En algún momento del inicio de la segunda década de este siglo, diferentes universidades han empezado a formalizar sus esfuerzos enfocados en la investigación en artes. Ese es el caso de la Universidad de Costa Rica, específicamente su Facultad de Arte, compuesta por Artes Dramáticas, Teatro, Moda y Danza y Artes Musicales. Algo que como universidad han tenido muy claro es que con la diversidad de problemáticas es difícil llegar a una sola estructura metodológica para poder articular elementos que, en algunos casos, van hacia la ausencia, y en otros casos, hacia la acción social, u otros proyectos que no necesariamente son escenarios para un público diferente o tradicional.

El Tecnológico de Artes Débora Arango tiene la revista *Estesis*, con la que, por ejemplo, la Universidad Costa Rica tiene diferentes intercambios: comparten información, artículos, evaluadores, etc. La Universidad de Costa Rica tiene, por su parte, la revista *ESCENA*, que por su nombre parece solo referirse a la teatralidad, pero realmente incumbe a todas las artes. Inicialmente, *ESCENA* era una revista para promover las obras de teatro que se hacían en la Universidad Costa Rica, pero se percataron de que también es un medio de investigación. Respecto a las publicaciones, Salas menciona que se ha trabajado en el intercambio de artículos y de pares evaluadores, una actitud muy propia de quienes dirigen y trabajan en la revista. Pero si hay un artículo académico por reglamento, o si algún documento requiere ser evaluado en la revista, debe ser enviado a especialistas de fuera de la universidad, o fuera del país. La Universidad de Costa Rica ha realizado diversos intercambios de pares y artículos, y se ha pensado, todavía como un proyecto, en si existe la posibilidad de realizar una publicación intercambiando aportes, pero aquí surge una interrogante: ¿dónde se puede publicar eso? A pesar de que la mayoría de las universidades cuentan con su propia editorial, aún falta por conseguir, provocar, intentar y preparar.

II

Para Sebastián Gil, lo que interesa dentro del Tecnológico de Artes Débora Arango es que los estudiantes puedan adquirir las habilidades blandas a través de diferentes actividades. Bajo la idea de la importancia de la producción audiovisual y multimedial como mecanismo de la divulgación y la creación de recursos, esta institución se dirige en dos vías en cuanto a las responsabilidades que tiene.

El lenguaje audiovisual y multimedial deja de ser, a través de las comunidades digitales, un concepto ligado a la reproducción, producción o postproducción de contenido para formatos o industrias. A la facultad le preocupa cómo el concepto de la producción audiovisual y

multimedial se convierte en un mecanismo de divulgación para la creación de recursos en diferentes investigaciones. En el año 2022, iniciaron un trabajo en conjunto con la Universidad Nacional de Colombia y con la Facultad de Minas. Esta investigación pretende consolidar un repositorio multimedia que permita, a través del lenguaje audiovisual y multimedial, generar conocimiento y convertirlo en un mecanismo de divulgación.

A este trabajo se unieron estudiantes con quienes crearon un semillero de investigación internacional llamado Multimedial en Arte. Como grupo han trabajado en la construcción de repositorios digitales en las diferentes áreas del conocimiento manejadas por los integrantes. Los investigadores del Tecnológico de Artes Débora Arango también forman parte de este grupo y se ocupan del asunto exploratorio y de la investigación-creación, pero como un modelo de transferencia de conocimiento real, tratando de distanciarse del uso excesivo del lenguaje académico para que las personas puedan acceder con facilidad a estas investigaciones.

El Tecnológico de Artes Débora Arango parte de las siguientes líneas de investigación: «animaciones y mediaciones» y «confluencias ficcionales de investigación y creación de la interdisciplinariedad en la investigación científica», demarcadas dentro de la facultad. Ambas permiten la producción de toda la episteme inicial, el insumo teórico que se necesita para poder lograr lo que están planteando. Al proponer todos los recursos digitales de la multimedialidad se desarrolla una mayor sinergia en el momento de producir todos estos elementos de orden intelectual y multimedial en beneficio de la investigación. Con el semillero de investigación van a producir los productos audiovisuales multimediales para generar indicadores de previsión de impacto. Tienen el compromiso de producir resultados y actividades de generación de conocimiento con procesos escriturales y artículos académicos para concebir y garantizar la circulación de contenido especializado y cumplir con publicaciones de orden bibliográfico a las que cualquier persona pueda tener acceso desde la red.

III

Mario Maquilón empieza por contar sobre la vocalía de eventos e intercambios académicos, que es lo que se desarrolla actualmente en la Universidad de las Artes, específicamente desde el Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes (ILIA). Un punto clave de este medio es el proceso de relevamiento de proyectos de investigación en cada universidad. Desde el ILIA se ha generado una base conjunta de proyectos de investigación con una organización responsable, líneas de investigación, una ejecución breve del proyecto, e investigadores asociados para tener un punto de partida en la asociatividad. Es importante saber qué se está trabajando en otras universidades para a partir de ello poder establecer vínculos y proyectos de trabajo con otros investigadores. Lo que hacen es conocer los abordajes temáticos y detectar necesidades emergentes en los campos de investigación para elaborar metodologías que sirvan como un lente que transmita una visión panorámica de lo que se realiza en el campo de la investigación y creación. Lo importante es aportar y colaborar en las carencias institucionales mediante las fortalezas con las que cuenta el ILIA.

Ese proceso de articulación institucional también requiere, a veces, de improvisaciones para trabajar sobre la marcha y aprovechar las oportunidades que van surgiendo. Por lo tanto, también es un proceso de aprendizaje colectivo, tomando en cuenta que son instituciones de diferentes países, con diferentes contextos académicos, políticos y económicos. Actualmente, la vocalía de investigación trabaja en un programa de articulación de proyectos investigativos que busca generar una confluencia de todas las capacidades en investigación y creación. Este programa internacional e interinstitucional de investigación y creación promueve la articulación de diferentes proyectos con el objetivo de generar una plataforma para acceder a información, bases de datos, bancos de recursos y prácticas de actualización y debate en el marco de una cooperación académica institucional. El acceso a núcleos académicos de trabajo sostenido entre investigadores de distintos países y diferentes instituciones busca normalizar una estructura y una plataforma de colaboración de trabajo conjunto que derive en varios tipos de resultados

y objetivos. También es un marco de movilidad para las personas que están interesadas en los eventos de intercambios académicos.

IV

Ahtziri Molina considera que hace falta hablar sobre las trabas que existen en el camino de la investigación en artes. Surgen algunas interrogantes: ¿cuáles son los formatos?, ¿cuáles son los criterios institucionales?, o ¿qué sucede en otras universidades? También debe mencionarse cuáles son los criterios nacionales que ciñen los financiamientos. Molina, hace algún tiempo, intentó realizar una investigación en conjunto con Argentina y Chile, pero había criterios en México para plantear la posibilidad de hacer proyectos sustentados en financiamientos internacionales. De aquí surgen las intenciones por los encuentros comunes, y hacia ello se dirigen por medio de legislaciones nacionales y de los grandes avances internacionales que permiten pensar en cómo manejar la investigación, producto de la educación superior, a partir de la indización de artículos.

La última excusa que Molina escuchó sobre por qué no pensar en una red latinoamericana fue que la investigación sobre teatro en México no está interesada en lo que sucede fuera de ese ámbito inmediato porque únicamente le importan las temáticas locales. Para Molina, pensar en lo local es imprescindible, pero al abordar lo que sucede en otras situaciones se puede enriquecer el proyecto en el que están trabajando. De ahí la riqueza que este espacio representa, las posibilidades son infinitas y están abiertas a que sean planteadas por quienes están investigando y por aquellos que están en las universidades proyectando lo que desean hacer.