

Reflexiones en torno a las metodologías y estrategias docentes universitarias dirigidas a la formación en investigación artística

Reflections on university teaching methodologies and strategies aimed at training in artistic research

Santiago Navarro Pantojo

Universidad de Sevilla (España)

santiago@us.es

Fecha de recepción: 13/06/2022

Fecha de aprobación: 01/10/2022

Resumen:

Este artículo reflexiona en torno a metodologías y estrategias docentes universitarias dirigidas a la formación en investigación artística, recabadas a partir de un periodo de diez años, como integrante del equipo docente del *Máster de Postgrado Universitario en Arte: Idea y Producción*, de la titulación de Bellas Artes - Universidad de Sevilla, España. Un ensayo crítico sobre métodos que promuevan un mejor diseño de las prácticas y contenidos formativos de la asignatura *Metodología de proyectos artísticos y de investigación*, a partir las siguientes bases argumentales: la tipificación de la investigación artística; los métodos científicos frente a los métodos artísticos; las estrategias participativas; y algunos recursos para la creación de métodos de trabajo.

Palabras clave: *metodologías, máster universitario, proyectos de Investigación, arte contemporáneo, ensayo crítico.*

Abstract:

This article reflects on University teaching methodologies and strategies aimed at training in artistic research, collected from a period of ten years, as a member of the teaching team of the *Postgraduate University Master in Art: Idea and Production*, of the Fine Arts degree - University of Seville, Spain. A critical essay on methods that promote a better design of the training practices and content of the subject *Methodology of artistic and research projects*, from the following argument bases: the typification of artistic research; scientific methods versus artistic methods; participatory strategies; and some resources for creating workflows.

Keywords: *methodologies, master's degree, research projects, contemporary art, critical essay.*

Introducción, contexto y motivaciones

El Máster oficial de Postgrado en Arte: *Idea y Producción* de la Universidad de Sevilla (España), se diseña en un contexto de renovación de los Títulos y Planes de estudio universitarios españoles y europeos cuya puesta en funcionamiento se inició en el año académico 2010-2011. Esta titulación se implanta en paralelo a otras titulaciones nacionales similares verificadas por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, tales como: *Máster en Arte, Creación + Investigación* (UCM); *Máster en Producción Artística* (UPV); *Máster en Producciones Artísticas e Investigación* (UB); y al hilo de algunos másteres europeos impartidos en centros universitarios con los que la Facultad de Bellas Artes de Sevilla ha mantenido acuerdos bilaterales de movilidad: *Master di 2° livello in "New Media Art Design"* (Milán, Italia); *Master en Artes Visuales, Master en fotografía Libera* (Florenza, Italia); *Master Projecten 2010 Vrije kunsten -Beeldhouwkunst* (In Situ3, Schilderkunst, Vrije Grafiek) (Amberes, Bélgica); *Master: Arts Plastiques et Art Contemporain* (París, Francia). En este contexto, los programas formativos de esas titulaciones de españolas de Máster Universitario en Bellas Artes han demostrado una clara preocupación por los métodos de investigación artística contemporánea, al incluir numerosas asignaturas orientadas al estudio, desarrollo y aplicación de metodologías artísticas: *Metodologies de recerca I y II* (UB); *Proyecto artístico y territorio creativo / Proyectos y Procesos de investigación artística* (UGR); *Interdisciplinaridad y metodología en Arte, Ciencia y Sociedad* (UMA); *Metodología de proyectos* (UPV); Metodologías de investigación y creación (UPV-EHU); entre otras.

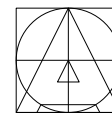
En concreto, en el *Máster en Arte: Idea y Producción*, dentro del Módulo 1 [Fundamentos de la Investigación en Bellas Artes], se agruparon las materias

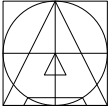
obligatorias de corte metodológico (4 ECTS): *Claves del Arte Contemporáneo; Metodología de proyectos artísticos y de investigación; y Nuevas tecnologías aplicadas a la investigación*; que junto con las tres asignaturas obligatorias de cada uno de los tres itinerarios programados, conformaron el conjunto de materias de estudio de su primer cuatrimestre.

Teniendo en cuenta que la finalidad de este Máster es que “los estudiantes adquieran una formación avanzada, de carácter especializado y multidisciplinar, orientada a su aplicación en distintas áreas de la creación plástica y visual, y que a su vez desarrollen una mayor capacidad investigadora”; esta publicación plantea un ensayo crítico sobre las metodologías hasta ahora impartidas, tratando de proponer algunos métodos y estrategias que promuevan un mejor diseño de las prácticas y contenidos formativos de la asignatura *Metodología de proyectos artísticos y de investigación*.

Hipótesis

En asignaturas de tipo experimental y de laboratorio no es de extrañar que realicemos actividades y elaboraciones con el estudiantado, o manipulemos aspectos de su trabajo, bien para hacer demostraciones, contrastar ideas, o bien, para hacer hincapié en algún aspecto conceptual, formal o técnico. Esta interacción, tan extendida en la práctica de taller, puede tener también cabida en las materias propias de los fundamentos para la investigación artística, más aun teniendo en cuenta que, en la memoria de verificación del título, en su página 41, se expresa que, “al objeto de garantizar la adquisición de las competencias asociadas al módulo en el que se encuadra cada asignatura”, es conveniente, “plantear las metodologías y actividades formativas en





términos genéricos, posibilitando su posterior concreción en función de las múltiples variables o condicionantes que puedan afectar al proceso de aprendizaje (perfil investigador y profesional del profesorado, características de los estudiantes, resultados de experiencias previas, infraestructuras y medios disponibles, etc.).” Nos cuestionamos, por tanto, si es posible impartir y aplicar las metodologías de creación artística e investigación sin experimentar la práctica artística real en asignaturas de corte metodológico.

Esta estrategia metodológica a la que nos referimos, basada en la implicación del docente en las prácticas del estudiante, la venimos desarrollando en esta titulación en materias de itinerario, que se imparten en el primer cuatrimestre del año académico, tales como: *Cuerpo, espacio y acción en el arte o Instalaciones, espacio e intervención*, también con gran carga teórica y conceptual. De hecho, las prácticas diseñadas y usadas para tal fin, al margen de haber servido para experimentar e indagar con el grupo de estudiantes sobre los conceptos fundamentales expuestos en cada bloque temático, han permitido ofrecer variedad de respuestas, promover nuevos puntos de vista, y tomar conciencia de los tiempos necesarios para la elaboración de las propuestas individuales y colectivas, acordes con una planificación programática de estos estudios de apenas 15 semanas lectivas por cuatrimestre. Aunque más adelante ejemplificaremos algunos casos prácticos, métodos y estrategias docentes llevadas a cabo, podemos resumir que todas estas prácticas parten de los principios de sencillez, concreción en su finalidad y brevedad de sus enunciados, sugiriendo, según el caso, el desarrollo de una imagen, texto u objeto, no tanto como “icono” sino como “estímulo”, como sugiere el artista uruguayo Luis Camnitzer.

Por ello, en este artículo planteamos como hipótesis que, para impartir materias de corte metodológico dirigidas a la investigación artística, sus docentes hemos de tener en cuenta, tanto los perfiles de itinerario del estudiantado, como afrontar y desarrollar actividades formativas, no solo de corte teórico, basadas en búsquedas bibliográficas o desarrollos escritos comparativos, monográficos o analíticos, sino también prácticas artísticas individuales y colectivas concretas, cuyo grado de dificultad sea progresivo, y estén dirigidas siempre hacia el perfil de cada estudiante, de modo que lo involucren también en su práctica artística personal, para que su realización o ejecución pueda hacerse en tiempo y forma, en paralelo a los tiempos de entrega que se le exigen. Esto es, aplicando métodos y estrategias a través de casos prácticos, para mostrar otros posibles resultados o posibilidades, que a su vez promuevan nuevos discursos y vías de investigación.

Objetivos

El Profesor Vicente Manzano incide en una idea que intuitivamente se encuentra asentada en el pensamiento contemporáneo: “Se aprende más de la diversidad que de la homogeneidad, ya que la selección homogénea empobrece y la diversidad, la rareza, cuestiona” (2016, 45-54). Esta idea ha supuesto el principio determinante de muchas de las modificaciones de los contenidos formativos introducidas en estos años en las diversas materias del Máster en las que hemos desarrollado nuestra docencia. Consideramos que para que estos cambios resultaran efectivos debería haber complementaria relación entre la información de tipo teórico, las prácticas artísticas experimentales y las fuentes documentales. De este modo podríamos ayudar tanto a la aplicabilidad y transversalidad de los métodos

impartidos desde las distintas materias y asignaturas, como a transmitir las claves formativas dirigidas hacia el trabajo específico del estudiante. Recurrir a gran variedad de ejemplos, sobre métodos, prácticas y temáticas, de distintos ámbitos y procedencias, de autores relevantes, o también de estudiantes de ciclos superiores, pero también mostrar las claves discursivas y puntos de vista más recurrentes, de modo que el estudiante pueda interpretarlas, contrastarlas con las ideas propias. Del mismo modo, se persigue impulsar al estudiante en su toma de decisiones mediante el desarrollo de prácticas artísticas programadas, que en última instancia sirvan para diferenciar “el arte como mecanismo de producción del arte como mecanismo de conocimiento”, como también indica Camnitzer.

En nuestra opinión, la tipología de estos contenidos formativos se ha de apoyar en tres puntales fundamentales: I. La práctica y el discurso como motores de la investigación artística (Pensamiento y Conocimiento); II. El proyecto de Creación-Investigación artística (Proyección, Ideación y Discurso); III. La divulgación de resultados (Reflexión, Análisis y Crítica).

En otro orden, las actividades formativas, tales como: desarrollos teóricos y proyecciones audiovisuales; - diálogos y circunloquios; - foros de debate, seminarios o conferencias invitadas; - visitas externas a talleres de artistas, exposiciones en centros de arte o galerías y ferias de arte; también han de plantearse de un modo secuencial y progresivo, para aumentar su grado de complejidad en función del grado de interrelación que cada una de ellas implique. Esto es, en lugar de fundamentar la evaluación (70% de la calificación final), en un trabajo escrito “sobre los métodos de investigación artística de un artista o grupo de artistas, junto con las fichas, cuaderno

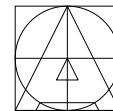
de trabajo, recursos digitales, etc., que le hayan servido de base para su elaboración”, como se expresa en el proyecto docente actual de la asignatura; proponemos el desarrollo de una evaluación continua del estudiante a partir de prácticas artísticas, individuales y presenciales, de desarrollo inmediato en el aula, y otras de trabajo autónomo o de cooperación entre estudiantes, mediante textos argumentativos, escritos u orales, basados en búsquedas documentales, que les permitan fundamentar sobre todo su trabajo con referenciación bibliográfica, y acompañadas de ensayos experimentales basados en un aspecto o acción procesual particular.

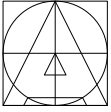
En suma, creemos firmemente que en arte, la práctica es el pensamiento, por lo que el principio metodológico de la asignatura *Metodología de proyectos artísticos y de investigación* debería basarse en objetivos asumibles que atiendan a las habilidades de cada estudiante, centrándose en sus proyectos e ideas personales y sus intereses previos, para potenciar la obtención de resultados y la satisfacción general, y ayuden así a madurar su discurso y su capacidad de generar conocimiento a través del arte, a la par que promuevan una mayor variedad de soluciones plásticas / visuales; y que enseñen a organizar metodológicamente su producción (obra-textos-discurso), para su exposición y defensa pública.

Desarrollo

Metodologías de investigación y prácticas artísticas

En la experiencia del arte tenemos que ver con verdades que superan esencialmente el ámbito del conocimiento metódico (...) como salida a la profunda equivocación que supone aplicar la





razón y el método científico en la interpretación del hecho artístico, el propio Gadamer propone una primera solución mediada por el juego en tanto auténtico hilo conductor capaz de explicar el significado hermenéutico y ontológico de la obra de arte (Martínez Moro, 2011, p. 175).

De hecho, los métodos más extendidos en las ciencias son aquellos que tienden a tomar toda la teoría precedente en torno al objeto de estudio de tal modo que se puedan plantear las bases de nuevas investigaciones. El científico evita “perturbar” el objeto ya que esto cambiaría tanto la información que se tiene del mismo, como generaría situaciones no naturales o atípicas. En todo caso, aplica *métodos normativos* que permitan mejorar aspectos que no fueron explicados o indagados completamente en experiencias / investigaciones previas. Otro tipo de métodos comunes denominados *descriptivos*, se usan para establecer reflexiones a priori que permitan proyectar nuevas indagaciones sobre un caso concreto. Estos pueden aplicarse a las artes solo en aquellos casos empírico-tecnológicos donde lo que se prevé superar es un manejo instrumental y tecnológico para una mejora del resultado final de la obra. Pero, ¿es posible aplicarlos a gran parte de la plástica contemporánea? ¿es posible suponer valores plásticos basados en la validez de resultados artísticos pasados, o más bien, en abundantes ocasiones, el arte persigue desmontar y cuestionar sus precedentes en la obligación que le impone siempre el cambio de contexto? El artista experimental se mueve hacia delante perturbando la experiencia previa, desmontándola, cuestionándola a tal punto de eliminar su validez, ya que ésta no es efectiva para el nuevo contexto y planteamiento. Tal vez, si desde el arte propusiéramos más métodos y estra-

tegias *situacionales*, éstos ayudarían a indagar en el contexto y a una mayor experimentalidad.

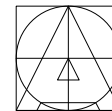
James Elkins, en su estudio de 2009, titulado *The Three Configurations of Studio-Art PhDs*, en un intento por tipificar las investigaciones artísticas, define tres modelos para afrontarlas, según el grado de protagonismo existente entre el discurso teórico-crítico y la obra. Clasifica por un lado las investigaciones que informan sobre las prácticas artísticas desde la Historia del Arte; Filosofía, Teoría del Arte, Crítica del Arte, otras humanidades, o son de carácter tecnológico y técnico. Éstas suelen seguir estructuras similares y son aceptadas en el ámbito académico. Por otra parte, agrupa los trabajos de investigación interdisciplinar cuya disertación no es ajena a la obra artística y ninguno de los otros campos teóricos está por encima, sino que sirven a configurarla; y comprende también aquellos, en los que investigación y trabajo artístico se plantean en paralelo, pero como aspectos separados que se complementan entre sí, al mismo nivel. Estos trabajos suelen ser aceptados en muchas titulaciones universitarias. Finalmente, Elkins, curiosamente, nos comenta que puede haber trabajos sin elementos propios de investigación, en los que la práctica artística, su exhibición y sus soportes materiales son la tesis en sí, su disertación se entiende como arte y la práctica artística como investigación que no responde a otros campos del conocimiento sino a sus propios medios y propósitos. En los ámbitos académicos, en general, este tipo de tesis no son proclives porque a priori plantean evidentes dificultades de evaluación, sobre todo debido a los criterios de evaluación que rigen actualmente las tesis doctorales y los trabajos de investigación universitarios. Si bien, esta última posibilidad de investigación en arte es la más autónoma, singular y cercana a la creación artística y a nuestro ámbito de conocimiento. Sabe-

mos que la perspectiva de la obra varía, y mucho, si el mismo análisis lo plantean los propios artistas. El método que el artista aplica para hablar de la obra depende de cuestiones mucho más activas que la de los numerosos tratados y estudios de ámbitos como la historia del arte, la estética o la semiótica. La mayoría de los métodos aplicados desde esos últimos grandes ejes afines a las artes tienen que ver con aquellos que se denominan como “ciencia normal” (Kuhn, 1970) y, aunque argumentan su fundamentación en una rigurosa objetividad que evite generar cualquier cambio en la obra, bajo una naturaleza imparcial, sus mecanismos normativos: definición del marco de estudio; finalidades; validar teorías; recurrir a discusiones genealógicas y comparativas; seleccionar ejemplos; no siempre sirven al artista para construir su discurso.

Probablemente la estructura metódica que mejor se adecua a la investigación artística sea la que engloba los distintos métodos experimentales, con aquellos que se desarrollan durante la experiencia de la creación de la obra, más bien situacionales, y los que surgen en la experiencia posterior entre la obra, el propio autor y el público. Como argumenta Irantzu Sanzo:

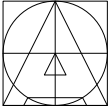
La fortaleza y el coraje de este tipo de investigaciones, no tanto está en su plan, metodología o conceptos elegidos *a priori*, sino en el hecho de que la ausencia de ese mapa predefinido, promueve otros tipos de movimientos no lineales, ni unidireccionales, que dan cuenta del funcionamiento del conocimiento en su *tensa* relación con el *pensamiento en marcha* propio de todo agente productor (2020, p. 131).

En estos métodos, experimentales, experienciales y situacionales, el factor crítico y autocrítico permite que dicho acercamiento a la propuesta artística en sí se complete, ya que, cualquier método pretende encontrar las razones para explicar el fenómeno.



Los perfiles de los estudiantes que cursan nuestro máster son muy diversos, basta con observar la gran variedad de temáticas, tipologías y posibilidades de creación que eligen en la opción específica de itinerario en líneas tales como: - las políticas de lo social; - los aspectos novedosos sobre el cuerpo, la identidad y sus usos en la contemporaneidad; - la implicación del arte en el medio ambiente, la sostenibilidad o la nueva ecología, y su cercanía al territorio. Contrasta, en cambio, que, ante esta diversidad, en las materias de tipo metodológico, en el mismo primer cuatrimestre de estudios, se propongan básicamente prácticas de búsquedas y citación bibliográfica; o referidas a cuestiones organizativas o estructurales de los documentos escritos; y no diversifiquen su orientación al apoyo de las investigaciones específicas de itinerario, sino que estas se planteen de modo homogéneo al margen de los intereses particulares del estudiante.

Si queremos aplicar otros métodos, norma y acción son necesarios simultáneamente para el entendimiento de la experiencia artística, desde sus entresijos técnicos, conceptuales y experienciales, donde “el instinto lúdico obraría la armonía entre el instinto de la forma y el instinto de la materia” (Gadamer, 2005, p. 122). Por otra parte, consideramos que para que el estudiantado pudiera tomar conciencia de la utilidad de los métodos para la creación / investigación artística, éstos deberían tener una aplicación inmediata, mostrándoles que toda puesta en práctica de las metodologías de investigación-creación artística, en etapas formati-



vas, es una actividad artística real de su producción, en la que su pensamiento y praxis van unidos. Lejos de ser meras disquisiciones teóricas o pruebas preliminares, hemos de inculcarles que son etapas progresivas en la madurez de su trabajo y experiencia profesional, y cuyos resultados se constatarán siempre a partir de su producción, simultáneamente artística y discursiva, y cuya capacidad de generar conocimiento dependerá de la puesta en común y en discusión con otros agentes: comisarios, críticos, y otros investigadores, tal y como se defiende en la tesis: “Irrumpir lo artístico, perturbar lo pedagógico. La investigación artística como espacio social de producción de conocimiento” (Calderón, 2015). Recordemos, por ejemplo, la obra *Peso de partículas* (1988) del artista Ernesto Neto. Esta obra temprana consistía en una pequeña malla de licra que, por gravedad, pendía de su mano llena con 5 kilogramos de bolitas de plomo. “El propio artista definió *Peso de partículas* como la “semilla” de sus piezas posteriores” (Candela, 2012, pp. 33-34). Esto es, en esa etapa temprana y gracias a esa sencilla acción se origina toda su novedosa investigación y discurso sobre el comportamiento de lo corpóreo.

Esta sociedad del conocimiento, de la comunicación y de las redes, basada en la fluidez argumentada por Zygmunt Bauman, dominada por los medios audiovisuales, lo espectacular e inmediato, nos plantea indiscutiblemente un nuevo modo de producción de conocimiento, un nuevo paradigma. El Open share, las políticas Creative Common, las Plataformas virtuales, el Net Art, los usos abiertos de la información en red están tras la idea de participación y enriquecimiento plural, el intercambio de roles entre el autor y el público, y dominan un contexto en el que encontramos trabajos y artistas tales como: *3000 huecos de 170 x 70 x 70 cm cada uno*, Santiago Sierra (2002); *Cuando la fe mueve*

montañas, Francis Alÿs (2002) o *Aplicación Legal Desplazada #3: F.I.E.S.*, Nuria Güell (2012); cuyas producciones tiene una fuerte base colectiva, fundamentalmente crítico-política, donde el factor participativo es el elemento esencial para involucrar socialmente al público como sujeto activo.

Tendiendo esto en cuenta, entendemos que las estrategias metodológicas de la asignatura *Metodología de proyectos artísticos y de investigación* deberían ayudar a que el estudiante, como investigador en ciernes, tanto individual como colectivamente, tomara contacto directo con su realidad como artista y, por tanto, sirvieran como un lugar para la práctica real de dicha actividad. De hecho, nuestro principal empeño debería ser impulsarlos a “radicalizar sus resultados”, tal y como sugiere Iñaki Imaz en su ponencia “La idea metodológica en la enseñanza del arte” (2006), de tal modo que progresivamente pudieran descubrir las claves genuinas para la construcción de un lenguaje y discurso cada vez más personal. Así, en este tipo de materias, deberíamos plantearnos en primer lugar: ¿Qué implica la praxis artística real? ¿qué buscan los estudiantes en este nivel de estudios? ¿qué carencias traen? ¿cuáles son sus intereses? ¿cómo pueden generar un discurso e investigación propios a partir de sus prácticas artísticas experimentales? y, en cualquier caso, ¿cómo responder a estas cuestiones con originalidad y sencillez de planteamientos?

Casos prácticos y estrategias docentes

En estos años, las estrategias docentes desarrolladas, al margen de la exposición teórica y audiovisual de casos y definiciones, o su discusión con el grupo, han recurrido a prácticas de enunciados tanto off-line como on-line, claros y concisos, donde la

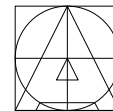
descripción escrita o verbal no fuera excesivamente extensa, de tal modo que el estudiante pudiera narrarlas brevemente y, que en todo caso, se apoyaran siempre en alguna propuesta experimental construida por libre elección de imagen, forma, soporte físico o virtual, y medio (visual, sonoro, táctil...). Tras la mayoría de estas prácticas ha prevalecido la idea de que

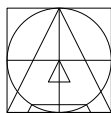
“(…) Cualquier obra plástica tiene que poder experimentarse ella misma “inmediatamente”, esto es, sin necesidad de más mediaciones (...). Y en cuanto que son siempre condiciones subjetivas las que permiten el acceso a una obra plástica, hay que poder abstraerse de ellas si se quiere experimentar ésta en sí misma” (Gadamer, 2005, p. 379).

Nos interesa en especial la toma de contacto con el estudiante de máster, en esa etapa concreta de sus estudios a partir de la cual diseñar estrategias y prácticas que le ayuden a encontrar un discurso genuino y a situar su trabajo. Cabe reseñar aquí que, en nuestro máster, un promedio de estudiantes cercano al 30%, suelen proceder de Asia y Latinoamérica. En esta situación diseñamos la práctica *El diluvio* (2015). Sin previo aviso, durante el transcurso de la clase, repartimos a cada estudiante, una cartografía, un mapa mundi en el que les propusimos que lo inundarán, de tal modo que cubrieran, mediante un rotulador azul, todas aquellas zonas geográficas en las que aún no hubieran estado, de modo que pudieran visualizar los lugares con los que se identificaban. En un ejercicio de memoria, igualmente lúdico, recordaban los sitios en los que habían tenido alguna vivencia, les mostraba sus orígenes culturales, y les sugería la necesidad de explorar, confrontándose entre ellos.

Cuerpo sonoro (2014) u *Otro modo* (2015) fueron prácticas colectivas semipresenciales. En ellas la formalización final y el discurso debían configurarse en colaboración, en grupos de 3 personas o en parejas. La libertad en la elección de los medios y el trabajo en colectivo buscaba indagar en el otro, renunciando a las preferencias personales, para poner en juicio crítico nuestros modos e ideas, así como para generar propuestas y discursos plurales. Por ejemplo, *Cuerpo sonoro* propuso trabajar a partir de una pista de audio, facilitada por el docente, y común a todos los grupos, cuyo objetivo era realizar una propuesta de creación en combinación con sus propios cuerpos e identidades, que se acompañase de un breve texto de 250 palabras. De ella surgieron propuestas videográficas de gran calidad visual y conceptual, como *juego de abalorios*, una video-creación, de dos minutos de duración, donde el audio servía de trasfondo para el intercambio de roles entre los tres autores, que aparecían en un contexto neutral y paradisiaco, cuyos rostros maquillados o semicubiertos rotaban, a modo de los *displays* comerciales que podemos encontrar en escaparates y comercios.

En la práctica denominada *La historia* (2016), mediante estrategias de narración conceptual, ensayo, improvisación escrita o texto creativo, según el caso, el estudiante se enfrentaba a elaborar un texto breve a partir de un párrafo inicial común. Según la decisión de estilo, argumentación o contenido de los textos, se interpretaba la personalidad y capacidad de respuesta y solución de cada estudiante. También mostraba sus distintos modos de afrontar las cuestiones teóricas, con visiones más cercanas, en unos casos, o conceptos universales; con enfoques irónicos, situaciones absurdas, textos descriptivos; o con mensajes duales mediante códigos ocultos o encriptados, en otros. Explorar las





posibilidades del cuerpo, razonar o investigar las posibilidades de creación dentro y fuera del espacio del aula; superar los propios límites o indagar en la identidad, etc; han sido también otros enfoques para prácticas como: *Proyéctate como cuerpo* (2017), *Alfa y Omega* (2018), *Límites* (2018) o *El artillugio* (2021), respectivamente.

Relevancia especial adquieren las estrategias aplicadas a la comprensión y aplicación de la metodología de proyectos que, desde 2007, tanto en el grado de máster como en titulaciones previas de doctorado, grado y licenciatura, venimos desarrollando con el proyecto transversal *Sie7e. Lugares de creación* (Navarro, 2015). Este proyecto de innovación, basado en la aplicación de metodologías activas sobre la creación por proyectos en asignaturas de carácter teórico-práctico, progresivamente se implementó en etapas académicas como el máster o el doctorado, tratando de evaluar aspectos que suelen fundamentar los criterios de selección en estas convocatorias, tales como: la afinidad de la investigación con las líneas que se plantean; la viabilidad y potencial del desarrollo del proyecto; la pertinencia, relevancia e interés del proyecto en relación a claves como la innovación, su viabilidad y su interés en el contexto de la creación contemporánea. Para ello planteamos la simplificación de enunciados, más cortos y claros, mediante unas bases que trataban de emular la redacción, lenguajes y canales de difusión que se usan en los folletos y/o bandos informativos de las convocatorias de creación. Esta estrategia ha permitido que el estudiante comprenda de modo más claro los aspectos formales, cuestiones como la extensión y las tipologías de documentos y los canales de presentación, así como la necesidad de cumplir con los plazos. De hecho, el proyecto ha trascendido la mera aplicación metodológica del aula, o de las asignaturas para las

que se diseñó en origen. Sus resultados han sido subvencionados en varias ocasiones y publicados periódicamente, dando pie a un proyecto transversal, que ha acercado los proyectos de artistas / estudiantes en formación a distintos agentes del arte, involucrando la participación de profesionales externos de reconocido prestigio: docentes como Kristiaan van't Hof (Hogeschool Antwerpen), Ole-gario Martín (Universidad de Sevilla) o Rodrigo Espada Belmonte (UNEX); artistas de relevancia nacional e internacional como Rogelio López Cuenca o Sergio Prego, o críticos de relevancia como Miguel Cereceda, entre otros.

Conclusión

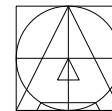
La mayor parte de acciones de búsqueda-encuentro de los artistas no se transfieren a partir de una sola vía o contexto. De hecho, las acciones más determinantes suelen salir en situaciones no predefinidas. Mediante las prácticas realizadas en estos años, hemos podido constatar cómo se activan los métodos de resolución de problemas mediante el diálogo o mediante la dialéctica, a partir del juego como estrategia, generando dinámicas nuevas, y actitudes flexibles y abiertas. Hemos fomentado la creatividad, ya que ha resultado ser un instrumento estimulador de ideas, que plantea un posicionamiento crítico ante las reglas convencionales, y potencia la invención, la experimentación y el disfrute sin la presión de obtener un resultado productivo. (Marín García, 2007, p. 220). A través de la implementación de las prácticas, métodos y estrategias citadas, (improvisación, juego, cooperación...), en estos años hemos podido constatar cómo el estudiantado comprende mejor los contenidos y adquiere mejor las destrezas que lo ayudan a profesionalizarse en términos de creación e

investigación artística si se enfrenta a casos prácticos, como en la experiencia profesional cotidiana. Así mismo, a través de planteamientos como el proyecto *Sie7e*, el estudiantado ha sido capaz de asimilar, con facilidad y entusiasmo, algunas claves que ayudan a que sus dossiers de proyecto sean un elemento de producción de ideas atractivo y útil en el ámbito profesional, y ha entendido cómo elaborar un proyecto de creación artística mediante claves y aspectos que se obvian por completo en los trabajos de investigación académica al uso como: la concisión en el lenguaje; la brevedad argumental y la síntesis; las estrategias de escritura sugerente y abierta, mediante alusiones poéticas y elementos de enlace propios que tejan su discurso y lo hagan más personal; o con el uso de argumentos, a veces contradictorios de enunciados yuxtapuestos, sin necesidad de que estos deban ser explicados hasta su último particular. Finalmente, el estudiantado comprende que para mostrar su *modus operandi*, y un trabajo genuino, ha de combinar las ventajas de los recursos digitales con otros analógicos (collages, croquis, fotomontajes...), que eviten el uso de clichés, plantillas y fórmulas que homogenizan el resultado final o puedan resultar impersonales. En suma, consideramos que las estrategias usadas en este periodo han servido para conocer mejor aspectos de la identidad del estudiante, sus ideas o sus preferencias formales y estéticas, sus dudas e interrogantes y sus discursos, así como para ayudar a incrementar su capacidad de dar respuesta a las cuestiones y retos de cada práctica y situación.

Referencias bibliográficas

Calderón, N. (2015). *Irrumpir lo artístico, perturbar lo pedagógico. La investigación artística como espacio*

social de producción de conocimiento. [Tesis de doctorado, Universitat de Barcelona]. Repositorio institucional UBA. <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/66290>



Candela, I. (2012). *Contraposiciones. Arte contemporáneo en Latinoamérica 1990-2010*. Alianza Forma.

Catalán, J. (2012, 19 de junio). *El crítico como artista, la crítica como creación*. Periodista digital. <https://www.periodistadigital.com/cultura/libros/20120619/critico-artista-critica-creacion-noticia-689400901599/>

Elkins, J. (2009). The Three Configurations of Studio-Art PhDs. En: Riley, S.R., Hunter, L. (eds) *Mapping Landscapes for Performance as Research*. Palgrave Macmillan, (107-108). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9780230244481_13

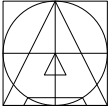
Gadamer, H.G. (2005). *Verdad y método*. Sígueme.

Hangar. (s.f.). *Convocatoria Séptima Beca de investigación artística Fundación Banco Sabadell-Hangar*. <https://hangar.org/es/news/setena-beca-de-recerca-artistica-fundacio-banc-sabadell-hangar/>

Imaz, I (2006). La idea metodológica en la enseñanza del arte. [ponencia]. *Jornadas de Conferencias sobre tecnologías y Estrategias para la creación Artística*. Grupo de investigación TECREA. Altea, España. Alfa Ediciones

Kuhn, T. S. (1970). *The structure of scientific revolutions*. Second edition. University of Chicago Press.

León, A. (2021, 5 de mayo). Luis Camnitzer: “Diferencio al arte como mecanismo de producción del



arte como mecanismo de conocimiento”. *LUR. Espacio de reflexión y pensamiento crítico sobre las imágenes*. <https://e-lur.net/dialogos/luis-camnitser/>

Manzano, V. (2016). La calidad en la docencia universitaria. ¿exclusiva responsabilidad del personal docente? [ponencia]. *Calidad, docencia universitaria y encuestas: “Bolonia a coste cero”*. Asociación de Mujeres Laboralistas de Andalucía (AMLA). Sevilla. España. AMLA. <http://hdl.handle.net/11441/45226>

Marín, T. y Krakowski, A. (coord) (2007). *Tecnologías y estrategias para la creación artística*. Universidad Miguel Hernández-Alfa ediciones gráficas.

Martínez, J. (2011). *Crítica de la razón plástica. Método y materialidad en el arte moderno y contemporáneo*. TREA.

Navarro, S. (2015) *Sie7e. Lugares de creación. Convocatoria 2008*. De Culturas.

Routio, P. (2007, 3 de agosto). Desarrollo de una actividad. Investigación-acción. *Arteología. La ciencia de productos y profesiones*. <http://www2.uiah.fi/projects/metodi/220.htm#toimutk>

Routio, P. (2007, 3 de agosto). Desarrollar Arte con métodos científicos. *Arteología, la ciencia de productos y profesiones*. <http://www2.uiah.fi/projects/metodi/233.htm>

Sanzo, I. (2020). Hacia una investigación artística sin concepto ni método, o como acariciar una mesa. *AusArt Journal for Research in Art*, 8 (1), 129-143. <https://doi.org/10.1387/ausart.21540>

Universidad de Sevilla. (s.f.). *Master Universitario en Arte: Idea y producción. Presentación y guía*. <https://>

www.us.es/estudiar/que-estudiar/oferta-de-maestros/master-universitario-en-arte-idea-y-produccion

Universidad de Sevilla. (s.f.). *Memoria de Verificación. M.U. en Arte: Idea y Producción (R.D.1393/07)*. <https://bellasartes.us.es/sites/bellasartes/files/Memoria%20de%20Verificacio%CC%81n%20Ma%C-C%81ster%20Arte%2C%20Idea%20y%20produccio%CC%81n.pdf>

Universidad de Sevilla. (s.f.). *Proyecto docente de Metodologías de proyectos artístico y de investigación*. <https://sevius4.us.es/index.php?PyP=LISTA&codcentro=21&titulacion=M052&asignatura=50520008>