

## 04. Prácticas de pensamiento. Una experiencia situada

**Mariela Yeregui**

Rhode Island School of Design

Argentina - EEUU



### Introducción.

#### Un poco de contextualización

Durante las últimas casi tres décadas, hemos asistido a una significativa eclosión del campo que pone en diálogo al arte, la ciencia y la tecnología. No sólo las prácticas proliferaron y, por ende, la reflexión en torno a ellas. Como consecuencia de ello, el campo cultural se hizo eco de esta expansión –lo que se hace evidente a través del enorme florecimiento de circuitos de difusión y exhibición en forma de muestras, simposios, festivales, publicaciones, etc.– pero también esto repercutió enormemente en el ámbito académico, el que de a poco lo ha integrado a su propuesta curricular. Entonces, esta paulatina consolidación de las prácticas artísticas tecnológicas no sólo ha alterado la manera en que concebimos las prácticas artísticas, sino que ha propiciado la aparición de nuevas formas de investigación, producción de conocimiento y activación social. En el marco universitario, particularmente en el contexto argentino y latinoamericano, la emergencia de proyectos y programas que articulan la práctica artística con la investigación científica y tecnológica ha abierto horizontes de reflexión y acción antes impensables.

La Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) de Argentina ha sido un escenario clave y pionero para

el desarrollo de estas experiencias, sobre todo a partir de la creación de la Licenciatura en Artes Electrónicas, en el año 1999, y de la Maestría en Tecnología y Estética de las Artes Electrónicas en 2007. En este último programa he tenido a cargo el diseño, la implementación y la dirección hasta el año 2021. Este espacio de maestría –siendo el primero en América Latina proponiendo un diálogo entre arte y tecnología desde el ámbito público– ha impulsado proyectos de investigación y creación, así como la formación de grupos y equipos que exploran la intersección entre la creación artística y el desarrollo tecnológico.

Estos nuevos espacios académicos, como el de la maestría de la UNTREF<sup>1</sup>, han provocado que el panorama de la investigación artística comenzara entonces a experimentar cambios sustanciales, pues las prácticas artísticas se fueron incorporando de manera cada vez más sólida al campo de la investigación académica y, en el caso que me compete, esto a su vez se cruza con epistemologías más consolidadas del campo de la ciencia. Esto supuso desafíos constantes en la formulación de criterios de evaluación y metodologías específicas para la actividad creativa, que no siempre encajan con los modelos convencionales de la investigación científica. Al avanzar en el estudio de las prácticas de investigación en el campo del

---

1 El espacio de la Maestría en Tecnología y Estética de las Artes Electrónicas ha liminar y, a la vez, ha constelado en otros nuevos espacios que se han lanzado entre el 2021 y 2022: el Doctorado en Artes y Tecnoestéticas y la Diplomatura Superior en Humanidades Ambientales en el Cruce del Arte y la Tecnología. El objetivo del diseño de estos dos nuevos programas en los que he colaborado activamente hasta el 2021 fue generar un circuito de retroalimentación en este espacio académico vinculado al arte y la tecnología. Para una referencia pormenorizada de estos trayectos, ver: Ponce de León-Calero, A. (2023).

arte, y al particularizar en el universo tecnológico, emergen múltiples preguntas:

- ¿Cómo integrar teoría y práctica sin que la creación se convierta en mera ilustración de un discurso teórico?
- ¿De qué hablo cuando me refiero al diálogo entre arte y tecnologías electrónicas en el ámbito de la creación/investigación?
- ¿Cómo es que resuenan los cruces transdisciplinares en el campo del arte tecnológico?
- ¿Cómo dar cuenta de las investigaciones orientadas a la práctica, generando instrumentos que equilibren teoría y praxis y que articulen con sus contextos, especialmente en el escenario local de Argentina y Latinoamérica?

En el ámbito latinoamericano, además, el debate no puede desentenderse de los aportes críticos que provienen de las corrientes decoloniales y las epistemologías del Sur. Estas corrientes cuestionan los supuestos universalistas de la modernidad occidental y enfatizan la necesidad de situar las prácticas artísticas y los saberes en contextos específicos, con una mirada que dialogue con las comunidades, las memorias y las resistencias culturales propias de la región. Esto es, sin dudas, un verdadero desafío en un campo profundamente atravesado por los paradigmas de la modernidad y arraigado en la mirada tecnocrática celebratoria y sesgada.

En este texto, propongo reflexionar y articular una mirada crítica sobre el horizonte conceptual y contextual de la investigación artística que involucra procesos tecnológicos en el ámbito académico, tomando como referencia la experiencia implementada en la UNTREF entre 2007 y

2021. A lo largo de las subsiguientes secciones, abordaré la noción de “prácticas de pensamiento” como eje vertebrador de una metodología que articule teoría y praxis. Posteriormente, profundizaré en los aportes decoloniales que atraviesan mi mirada, para luego examinar la relación entre la universidad y el su contexto en proyectos de activación social.

### El concepto de “prácticas de pensamiento”

En el año 2014, como resultado de un proyecto de investigación desarrollado con un grupo de docentes y estudiantes de la maestría, realizamos una publicación en la que hablábamos de las “prácticas de pensamiento” (Yeregui, 2014). Esta noción emergió como una forma de entender la práctica artística no sólo en tanto ejecución de técnicas o creación de objetos estéticos, sino como un proceso reflexivo y epistémico en sí mismo. Partimos de la premisa de que el acto de crear constituye una forma de indagación que genera conocimiento. En el cruce entre arte y tecnología, las “prácticas de pensamiento” adquieren una relevancia especial, pues la creación no puede reducirse a la simple aplicación de un software o la manipulación de un dispositivo electrónico. La práctica artística, en este sentido, deviene un espacio en el que el artista-investigador (o el investigador-artista) se posiciona frente a un universo de posibilidades, probando, errando, ajustando y descubriendo, de modo similar –aunque no idéntico– a la labor de un científico en su laboratorio. La expresión “prácticas de pensamiento” sugiere entonces que no hay una disociación entre teoría y práctica, sino una dialéctica continua en la que ambas dimensiones se co-constituyen. Así, la propia práctica puede desencadenar nuevas preguntas teóricas. El acto

de programar un entorno interactivo, diseñar un sensor, intervenir la vía pública con un dispositivo lumínico o electrónico, o generar un bio-hack en un laboratorio, genera interrogantes en torno a la corporeidad, la materialidad, la temporalidad, la autonomía de los objetos, la interacción con el público y la dimensión política de la tecnología. De esta forma, la práctica se revela como fuente inagotable de problematizaciones que, muchas veces, la teoría no había previsto de antemano.

Por supuesto, esta expresión –“prácticas de pensamiento”– se inscribe muy claramente dentro de este terreno que comúnmente se denomina “investigación artística”. Podría decirlo de esta forma: la investigación artística es el marco desde el cual es posible articular “prácticas de pensamiento”; la investigación artística es la plataforma de habilitación epistemológica para que tales prácticas emerjan. Por eso, a la hora de diseñar el programa post-gradual en artes electrónicas, varias preguntas emergían desde este territorio de pensamiento.

En primer lugar, la pregunta que surgió es si la investigación artística supondría que el artista investiga con (¿a través de?, ¿desde?, ¿en?) su práctica. Hay aquí un tema preposicional que no es de ninguna manera menor y que retomaré más tarde. En el clásico artículo “Who is Afraid of Artistic Research?” (Brown y Sollfrank, 2009), las autoras se preguntan si el concepto de investigación artística significa que el artista investiga su práctica o que la práctica es un medio de investigación. Y también: ¿por qué querría un artista hacer investigación? Para las autoras, la investigación basada en la práctica puede ser entendida como un proceso que evoluciona y cambia por y a través de la práctica. Es decir, es un concepto dinámico y nómada.

Por otra parte, las posibilidades de diálogo entre las prácticas artísticas y los procesos de investigación abren dife-

rentes alternativas. Tomo el esbozo taxonómico esbozado por Kathrin Busch (2009), para quien los derroteros de encuentro pueden producirse en las siguientes direcciones:

- *Arte con investigación*: Los artistas utilizan, de forma más o menos explícita, resultados científicos o filosóficos (por ejemplo, óptica, anatomía, etc.) para desarrollar su obra, sin pretender que el proceso creativo sea en sí investigación.
- *Arte sobre investigación*: La propia actividad científica se convierte en tema del arte, reflexionando sobre experimentos, métodos o representaciones científicas, sin que la obra reclame aplicar metodologías científicas de manera estricta.
- *Arte como investigación*: Aquí, el proceso de indagación se funde con la práctica artística, de modo que la producción de conocimiento (crítico, social, político) es el fin mismo de la obra. No se trata de usar la investigación como una fase previa a la creación, sino que la obra es la investigación.
- *Arte como ciencia*: Bajo la presión académica, algunas propuestas buscan legitimar el arte en la universidad mediante programas y métodos que aspiran a un estándar “científico”, lo que puede llevar a una “cientificación” del arte y a la posibilidad de un riesgo de homogeneización o mercantilización de la formación artística.

Sea como fuere, era necesario detenerme a pensar cómo generar un programa académico desde el cual articular un tipo de investigación en el que el arte no sea el tema, sino que genere una convergencia metodológica con la propia investigación produciendo conocimiento (el caso 3 enunciado por Busch). La premisa debía ser que no se tratara entonces de investigar para producir una obra, sino

que la obra (o el *corpus*, en realidad), junto a su desarrollo conceptual, sean la investigación.

En este sentido, el diseño estructural y curricular era clave para el acompañamiento de estos procesos. Pero también tenía muy en claro que la mayoría de las veces los organismos de validación y acreditación de los programas académicos no acompañan aquellas iniciativas que rompen o desertan los cánones de la visión hegemónica de la academia.

Junto a Victoria Messi –quien luego coordinara la maestría durante los primeros años– pensamos durante largos meses una estructura que fuera lo suficientemente lábil, maleable y dinámica, pero que a la vez pudiera ser asimilable para posturas más conservadoras en la institución académica. Creamos un esquema no-lineal, a pesar de que los espacios curriculares fueron definidos de manera muy genérica. Esto fue deliberado: por un lado, nos permitía “camuflar” mejor ciertos espacios muy experimentales que probablemente generaran rechazo; por otro, dado que el campo del arte tecnológico es muy cambiante y dinámico, nos permitía no estar sujetos a contenidos rectores monolíticos y poder ir modelando la “argamasa” académica atendiendo a sus propios cambios y en diálogo con las coyunturas del entorno.

La maestría adoptó entonces un tipo de enseñanza basada en proyectos, que fomentó la experimentación de naturaleza transdisciplinaria, superando la estructura lineal y acumulativa de cursos sucesivos que simplemente van subiendo el nivel de complejidad de los contenidos. Lejos de proponer un enfoque “contenidista”, el programa se organizó en torno a ejes conceptuales (tiempo, espacio, movimiento y trabajo final) que definieron un marco teórico y formal y un conjunto de prácticas que van acompañando el proceso de investigación artística. En cada

eje, los estudiantes desarrollarían un proyecto integrador utilizando las herramientas conceptuales, técnicas y metodológicas conforme las fueran transitando. Así, cada quien se involucraría activamente en su propio proceso de aprendizaje y en la búsqueda de lo que deseara profundizar, de manera no lineal ni predefinida, sino flexible y adaptativa.

La metodología que se desprende de esta concepción ponía en diálogo la experimentación y la reflexión en un ciclo continuo. En un primer momento, el artista-investigador define un territorio de exploración: un problema o una inquietud que desea explorar. Luego, se procede a la experimentación creativa o a la ejecución de una intervención, que se documenta y analiza. Este enfoque se apoya en gran medida en el diálogo transdisciplinario, ya que convoca saberes diversos en un entramado que no busca la mera “aplicación” de una disciplina sobre otra, sino la constitución de un espacio de convergencia y co-creación. Las “prácticas de pensamiento” operan, por tanto, como una suerte de dispositivo metodológico que facilita la emergencia de esta convergencia.

Annette Arlander (2007) concibe a la investigación artística como una práctica especulativa, que va más allá de metodologías tradicionales y permite explorar nuevos paradigmas. Argumenta que el proceso de investigación en arte no busca simplemente resultados predefinidos, sino que abre un espacio experimental para cuestionar supuestos y generar nuevas preguntas. En este enfoque, el investigador-artista actúa como un creador que, mediante la especulación, replantea las fronteras entre arte, teoría y práctica. Así, se promueve una comprensión crítica de los fenómenos culturales contemporáneos. La autora destaca el potencial transformador de la investigación artística en el marco de un diálogo abierto y experimental.

Siguiendo esta idea de que el foco de la investigación artística son los procesos y no los resultados, resultaba muy difícil adecuarnos a lo requerido por la Comisión Nacional de Evaluación y Acreditación Universitaria de Argentina (CONEAU):<sup>2</sup> un trabajo englobador a modo de colario. Por el contrario, definimos esta instancia, tal vez no como una finalización sino más bien como una forma de constelar, susceptible de seguir desarrollándose en el tiempo, haciendo hincapié así en que el proceso de investigación artística, fuertemente basado en la procesualidad de las prácticas de pensamiento, produce *corpus* y no obras únicas –objetos auráticos por antonomasia–. Algo de eso parecen decir Aguilar *et al.* (2014) cuando señalan: “Tampoco podrá el corpus asemejarse en nada a un punto: a partir de un montaje, se trata de producir un objeto que tendrá longitud, volumen, dimensiones”. El *corpus*, de esta forma, no es un punto final sino una instancia que atraviesa todo el proceso del hacer/pensar y que permite proyectarse más allá, auto-replicarse, multiplicarse. Podemos concebir al *corpus* como una construcción empírica que se va configurando dinámicamente en función de las mutaciones y reformulaciones del objeto de estudio. Esta naturaleza móvil exige que, aunque sea un universo muestral acotado, permanezca abierto, es decir, en permanente disposición a ser ampliado y transformado. También es necesario aclarar que este *corpus* no es un apéndice de un currículum teórico autónomo y en el que el proceso creativo sea un simple caso accidental en esa argumen-

---

2 “Para el egreso, requiere la presentación de un trabajo final individual y escrito bajo la orientación de un Director o Directora, que podrá realizarse a través de un proyecto, estudio de casos, obra, producción artística o tesis” (“Estándares y Criterios a considerar en los procesos de Acreditación de Carreras de Posgrado”, Secretaría de Políticas Universitarias. Argentina, 2023).

tación, insistiendo muy enfáticamente en que el escrito debe trascender el mero carácter monográfico. En este sentido, las tareas de creación y de escritura deben ser entonces abordadas dialécticamente: ambas son parte del mismo *corpus*.

Julian Klein (2017) nos dice que la investigación artística debe entenderse como un proceso en sí mismo, lo que implica que no existe una distinción categórica entre investigación científica y artística, pues ambas comparten la búsqueda del conocimiento. Por ello, muchos proyectos se vuelven indisciplinarios, integrando diversas metodologías. En lugar de hablar de “arte como investigación”, es más preciso decir “investigación que se vuelve arte”. Durante el proceso investigativo, la experiencia artística puede manifestarse en diferentes fases, desde la búsqueda y documentación, hasta la reflexión, formulación de preguntas, implementación y evaluación. Además, la reflexión se da principalmente a nivel de la experiencia estética misma, demostrando que esta es en sí una forma de reflexión, sumamente importante porque orada la hegemonía de la palabra escrita y rompe con el imperio logocéntrico. La reflexión puede encarnarse en una pincelada, en el diseño de un circuito, en el diálogo entre diferentes piezas del *corpus*. En ese sentido, lejos de estandarizar el formato de tesis buscamos acompañar a lxs estudiantes en la construcción de la cosmopoética específica que cada recorrido de prácticas de pensamiento reclama, en su necesidad de acomodarse al término “tesis”.

## De la modernidad occidental a las epistemologías del Sur

«No es posible encarar la educación a no ser como un quehacer humano. Quehacer, por tanto, que se da en el tiempo y en el espacio, entre los hombres, unos con otros».

— (Freire, P., 1973: 49).

El enfoque decolonial cuestiona la hegemonía de la modernidad occidental como única vía de producción de conocimiento, señalando cómo ésta ha invisibilizado o subordinado otras formas de saber y de ser. En el ámbito de la investigación artística, este cuestionamiento se hace aún más relevante cuando consideramos el peso que han tenido los cánones occidentales en la definición de lo que es arte, tecnología y ciencia. El pensamiento decolonial nos invita a reconocer la existencia de múltiples epistemologías que, lejos de ajustarse a una jerarquía universal, coexisten en un pluriverso de sentidos y prácticas. En América Latina, las epistemologías del Sur (con autores como Aníbal Quijano, Walter Dignolo, entre otros) han resaltado la necesidad de situar el conocimiento en contextos locales, de dialogar con las comunidades y de reconocer la validez de saberes ancestrales, populares y comunitarios. Esta visión cobra especial importancia en la confluencia arte-tecnología, pues invita a repensar la tecnología no sólo como un producto industrial o digital, sino también como un conjunto de prácticas, técnicas y dispositivos que pueden surgir de la vida cotidiana y de la relación con el entorno.

Por otra parte, pienso que las experiencias en el ámbito académico atravesadas por una perspectiva decolonial son configuraciones de acciones emocionales, cognitivas e intelectuales. Es decir, constituyen huellas que configu-

ran “otras” formas de sentir, pensar, conocer, aprender, educar, ser, hacer y vivir. A través de ellas, articulamos una manera alternativa de pensar, basada en la decolonialidad del vivir, en términos de convivencia comunitaria. Para ello, a la hora de pensar este espacio académico era preciso dirigirme a los márgenes, experimentar y vivenciarlo en y desde los márgenes, algo que traté de impregnar desde la concepción y desarrollo del proyecto.

Paulo Freire hablaba del “modelo bancario”, es decir, un tipo de educación limitada a la transmisión de contenidos y no concebida como un espacio de creación y recreación del conocimiento. Por el contrario, todos los que participan en el proceso académico deberían asumir, para Freire, su papel como agentes, entendiendo la lucha por la liberación no sólo como un proceso de descubrimiento crítico, sino como un compromiso transformador. Romper con el esquema convencional de transmisión de contenidos, en este caso, no sólo afectaba el diseño curricular y los diferentes elementos que conforman la trama académica (sistema de calificaciones, programación de actividades, organización de eventos, diseño de programas de investigación, creación de redes de intercambio, etc.) sino también la estructura espacial de la maestría. Entonces, ya desde un inicio, era importante generar un espacio-taller: un lugar comunitario desde el cual poder articular estas prácticas de pensamiento, un espacio donde llevar a cabo los procesos, donde socializar, donde cocinar y compartir el alimento, donde intercambiar experiencias vitales, donde escuchar música juntxs, donde generar lazos de afecto y reciprocidad.

Tal vez, en este punto valga la pena revisar la expresión “prácticas de pensamiento” y nutrirse del concepto de *sentipensar*, popularizado por los enfoques decoloniales. *Sentipensar* alude a la imposibilidad de separar la razón

del sentimiento, la cognición de la emoción, la praxis del afecto. Tal vez entonces sea ya hora de reemplazar “prácticas de pensamiento” por la expresión “prácticas de sentipensamiento”.



Figura 1. Seminario “Mapa Textil”, dictado junto a Marlin Velasco (2018). Espacio-taller. Maestría en Tecnología y Estética de las Artes Electrónicas – UNTREF.

En el contexto de las artes electrónicas, esta noción se traduciría en una aproximación en la que la relación con la máquina, el software o el dispositivo no fuera puramente instrumental, sino que involucrara la subjetividad, la intui-

ción y la sensibilidad del creador, así como la respuesta afectiva de las audiencias o comunidades involucradas. Fue por ello que muchas de las prácticas desarrolladas en el seno de la maestría propusieron articular miradas críticas situándose muy fuertemente en el contexto latinoamericano y, más específicamente, modelando dinámicas, discursos, retóricas y lenguajes que se adhirieran y, a la vez, interpelaran a la relación arte/tecnología. Desde una mirada decolonial –esta suerte de bisagra epistemológica–, propusimos repensar aquellos enfoques fuertemente teñidos de miradas occidocéntricas a la luz de procesos que se apartaran de dichos paradigmas. Propusimos desertar el espectro tecnocientífico para no quedar atrapados en la “cientificación” de las prácticas, planteando otros derroteros que se fundieran en un “estar-siendo” con el entorno. Y esta imbricación fue crucial para que prácticas tecnológicas se adhirieran a procesos que discurrieran de una manera “situada” y crítica.

## Prácticas de sentipensamiento situadas: 31 Colores

«Necesitamos aprender en nuestros cuerpos, provistas de color primate y visión estereoscópica, como ligar el objetivo a nuestros escáneres políticos y teóricos, para nombrar donde estamos y donde no, en dimensiones de espacio mental y físico que difícilmente sabemos cómo nombrar. Así, de manera no tan perversa, la objetividad dejará de referirse a la falsa visión que promete transcendencia a todos los límites y responsabilidades, para dedicarse a una encarnación particular y específica. La moraleja es sencilla: solamente la perspectiva parcial promete una visión objetiva»

– (Haraway, D., 1995: 326).

Cuando hablamos de “prácticas situadas”, retomamos la propuesta de Donna Haraway (1995) que enfatiza la necesidad de anclar el conocimiento en la experiencia concre-

ta y en la localidad geopolítica y cultural. En Argentina y Latinoamérica, las artes electrónicas han cobrado vida en un tejido social marcado por desigualdades, violencias, memorias de dictaduras y resistencias colectivas. De ahí que la práctica artística con base tecnológica no pueda –o no deba– desentenderse de estas historias y realidades. Por su parte, la idea de un pluriverso enlaza también con este carácter situado del conocimiento al oponerse al universalismo monocultural, proponiendo la existencia de múltiples mundos y realidades que se interrelacionan (Escobar, 2018). Aplicada al arte tecnológico, esta idea nos invita a concebir las prácticas creativas como un espacio de negociación entre diferentes visiones del mundo –algunas provenientes de la modernidad global, otras ancladas en cosmovisiones de los pueblos originarios, de las comunidades campesinas, urbanas o marginales– y a entender la tecnología no como un fetiche universal, sino como un conjunto de mediaciones que pueden ser resemantizadas localmente.

En la maestría de la UNTREF, varios proyectos tomaron en cuenta este carácter situado al proponer intervenciones que dialogaban con la comunidad, colaborando con colectivos barriales o incorporando narrativas locales en las piezas. Estas iniciativas subrayaron la importancia de un enfoque decolonial que reconociera el potencial político de la tecnología como herramienta para la construcción de otras formas de vida y de expresión, como herramienta de diseño pluriversal, en definitiva.

Uno de los proyectos a los que me voy a referir –a modo de ejemplo sobre la cuestión de las prácticas “situadas” en el contexto de proyectos de investigación artística– es el Proyecto *31 Colores*, desarrollado durante el 2018 y hasta el 2021. La propuesta consistió en la vinculación creativa

de artistxs (docentes y estudiantes)<sup>3</sup> de la maestría con tejedorxs y artesanxs textiles de la comunidad “Barrio 31”. El Barrio 31<sup>4</sup> es un asentamiento ubicado en la Ciudad de Buenos Aires. Desde su surgimiento en 1932, se sucedieron diversos intentos fallidos de erradicación por parte de las autoridades. Si bien no es el más grande de la ciudad, es uno de los más emblemáticos por su ubicación estratégica, muy cercano a una estación de trenes y a las áreas más cotizadas desde un punto de vista inmobiliario. En él convive una población local junto a diversas comunidades de migrantes internos (del resto de las provincias argentinas) y externos (especialmente de Bolivia, Perú y Paraguay).

La propuesta partió de la premisa de que la integración con la comunidad debía darse desde un reconocimiento mutuo de saberes. En este sentido, la elección de trabajar con mujeres del barrio no fue casual. Ellas, además de poseer un vasto conocimiento en técnicas textiles, desempeñan un rol fundamental en la estructura familiar y comunitaria: su participación no solo facilitó el acceso a una red más amplia de habitantes del barrio, sino que también promovió la continuidad del trabajo en el territorio. A la vez que ellas compartían sus conocimientos sobre el tejido y el bordado, quienes provenían del ámbito académico se acercaban a esos saberes desde una lógi-



- 3 El equipo de trabajo de *31 Colores* estuvo conformado por Marlin Velasco, Mariana Lombard, Guadalupe Chávez, Sebastián Pasquel (todxs ellxs docentes y estudiantes del programa), María Pérez Santos, Sofía Vidal Quinteros, Lucía Sivila Vargas e Irma Juana Herrero (equipo de mujeres del barrio). Durante los primeros años de ejecución se contó con el apoyo de la Secretaría de Integración Social y Urbana del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- 4 El Barrio 31 es lo que habitual y comúnmente se denomina “villa” en Argentina, es decir, asentamientos informales (colonias, favelas, comunas, campamentos, callampas, cantegriles, ranchos, tugurios, etc. –denominaciones que varían según los países).

ca de aprendizaje e intercambio, generando así una relación de reciprocidad.

Desde el inicio del proyecto, se identificó un gran potencial en la exploración de los saberes textiles como un vehículo de expresión y memoria. Muchas de las participantes del barrio provenían de comunidades andinas de Argentina, Bolivia y Perú, y portaban consigo un bagaje cultural profundamente ligado a las técnicas de bordado y tejido tradicionales. Por otro lado, dentro de la maestría, existía una línea de trabajo centrada en el arte electro-textil, lo que permitió establecer un vínculo natural entre ambas tradiciones, utilizando lo textil como materialidad, soporte y lenguaje común. A partir de esta conexión, el proyecto se articuló en torno a la memoria migrante, entendida no solo como un relato personal, sino como un tejido colectivo de experiencias y afectos.



*Figura 2. Jornada de trabajo en torno a técnicas de tintura con productos naturales y orgánicos.*

El proyecto se propuso como un espacio de intercambio horizontal, donde los saberes se compartían de manera bidireccional. A través de diversos medios –bordado, costura, sonido, electrónica, fotografía y artes visuales– se buscó potenciar la sensibilidad hacia estos oficios y la capacidad para conectar con la memoria individual y social. Para ello, se organizaron encuentros abiertos de creación colectiva, en los que se implementaron metodologías participativas para la producción de piezas artísticas. Entre los principales objetivos del proyecto, se encontraba la generación de insumos creativos y artísticos que permitieran visibilizar a la comunidad por fuera de los límites del barrio, así como la integración de sus miembros en procesos educativos tanto dentro como fuera del ámbito universitario. De esta forma, se desarrollaron diversas herramientas tecnológicas articuladas creativamente con saberes textiles. En todos los casos se buscó potenciar la escucha y el intercambio teniendo como objetivo final la articulación de los diversos intereses en diversas piezas de creación colectiva y la posterior participación de estas mujeres como profesoras en el espacio académico de la maestría y en actividades educativas de extensión, impartidas en la universidad.

Uno de los hitos del proyecto tuvo lugar a comienzos de 2019, cuando las producciones generadas en el marco de este espacio fueron expuestas en el Centro de Arte Contemporáneo de la universidad, ubicado en el histórico Hotel de Inmigrantes. Este espacio, que a principios del siglo XX había funcionado como centro de acogida para la gran ola migratoria predominantemente europea que llegó a la Argentina, se convirtió en un escenario simbólicamente significativo para la exhibición, albergando ahora a producciones creadas en el contexto latinoamericano. Las piezas expuestas incluían creaciones electro-textiles en

las que el diseño textil incorporaba sonido, luz y movimiento, enhebrando así la memoria migrante a través de la materialidad de la obra.



*Figura 3. Taller impartido por María Pérez Santos, Sofía Vidal Quinteros, Lucía Sivila Vargas e Irma Juana Herrero en el Centro de Arte Contemporáneo de la UNTREF (2019).*

En el transcurso del proyecto, se desarrollaron diversas herramientas tecnológicas en diálogo con los saberes textiles, combinando tradición y experimentación. En términos conceptuales, se puso énfasis en la construcción de identidades, explorando las memorias, subjetividades y afectos de las participantes como parte activa de una trama colectiva. Este proceso permitió entretejer relatos en los que la memoria social y la autobiografía se fusionaron, generando nuevas narrativas sobre el ser migrante en formato multilingüe—quechua, aymara y castellano.



Figura 4. Acción colectiva: María Pérez Santos, Sofía Vidal Quinteros, Lucía Sivila Vargas, Irma Juana Herrero, Guadalupe Chávez, Mariana Lombard, Marlin Velasco, Lucas Dedy, Sebastián Pasquel, Electrotexil con luz. Tela de 160 x 300 cm. Centro de Arte Contemporáneo, UNTREF, 2019.



Figura 5. Acción colectiva: María Pérez Santos, Sofía Vidal Quinteros, Lucía Sivila Vargas, Irma Juana Herrero, Guadalupe Chávez, Mariana Lombard, Marlin Velasco, Lucas Dedy, Sebastián Pasquel. Electrotexil con sonido, testimonios en aymara, quechua y castellano. Circunferencia de 150 cm de diámetro. Centro de Arte Contemporáneo, UNTREF, 2019

El proceso desarrollado a lo largo del proyecto estuvo atravesado por estrategias situadas, es decir, metodologías que se anclan en el territorio y establecen un diálogo continuo entre la universidad y la comunidad. Esta articulación permitió abordar problemáticas específicas dentro de un contexto particular, a la vez que abrió espacios para la experimentación creativa colectiva. En este marco, se pusieron en cuestión nociones establecidas sobre la tecnología, desafiando los modelos tradicionales de eficiencia y utilitarismo tecnocrático, y apostando por formas de producción de conocimiento basadas en el código abierto y la construcción colaborativa.

Desde una perspectiva crítica, este proyecto también planteó la necesidad de revisar ciertos presupuestos de la modernidad desde un enfoque no-occidocéntrico. Esto implica no sólo cuestionar las formas hegemónicas de producción de conocimiento, sino también reconocer y valorar otros regímenes de saber que han sido históricamente relegados. Como señala Foucault (1992), el régimen de producción de lo verdadero y lo falso no se limita a los discursos, sino que se inscribe en prácticas concretas que configuran el campo de lo pensable. En este sentido, iniciativas como el *Proyecto 31 Colores* abren la posibilidad de repensar críticamente los modos en que se investiga y se produce conocimiento en el ámbito artístico y académico, proponiendo un modelo basado en la co-creación, el intercambio de saberes y la transformación social a partir de prácticas situadas.

### **Kawitu: un proyecto situado y comunitario**

Un aspecto central en la experiencia de la Maestría en Tecnología y Estética de las Artes Electrónicas de la UN-

TREF fue la búsqueda de formas de extender la práctica artística y la investigación tecnológica más allá de los laboratorios y las aulas. La noción de “universidad afuera” hace referencia a la voluntad de activar procesos de investigación artística que se insertan en el tejido social, que generan impacto y que involucran a comunidades, colectivos y actores por fuera del ámbito académico tradicional.

En este sentido, la transdisciplinariedad y el enfoque decolonial se materializan cuando los proyectos artísticos-tecnológicos se diseñan en conjunto con organizaciones sociales, cooperativas, vecinxs de un barrio, estudiantes de escuelas secundarias u otras instituciones. Este acercamiento contrasta con la idea de una investigación “pura” y cerrada, y abre la posibilidad de que el conocimiento generado sea puesto en práctica de manera directa, retroalimentando la teoría y las metodologías.

El proyecto *Kawitu*<sup>5</sup> se enmarcó en estos modos de pensar y surgió en el contexto de la crisis sanitaria global provocada por la pandemia de COVID-19, cuando la urgencia de ampliar la infraestructura hospitalaria llevó a múltiples desarrollos de mobiliario médico de emergencia. Sin embargo, este proyecto fue más allá de una solución funcionalista y se inscribió en una perspectiva estética, comunitaria y situada, integrando el diseño con una reflexión sobre el cuidado, la comunicación y la memoria. *Kawitu* articuló con el conjunto de proyectos de investigación y creación colaborativa, llevados a cabo por el programa académico, en los que el arte y la tecnología se entrelazan con las necesidades sociales y territoriales. En este caso,

---

5 Tanto en Mapuche como en quechua el término *kawitu* significa “cama”.

el equipo de trabajo fue integrado por alumnxs y profesores de la maestría.<sup>6</sup>

El núcleo conceptual de *Kawitu* radicó en su doble naturaleza: por un lado, fue una cama hospitalaria de emergencia diseñada en cartón, de fácil ensamblaje y transporte, con propiedades ecológicas y estructurales pensadas para contextos críticos. Pero, al mismo tiempo, fue una suerte interfaz de comunicación y afecto, un objeto que permitió repensar el vínculo entre el paciente, su entorno inmediato y la comunidad artística que lo rodeaba. A través de un código QR impreso en su estructura, lxs pacientes podían acceder a un repositorio digital con contenido curado específicamente para brindar acompañamiento emocional y sensorial. A partir de una convocatoria pública en redes sociales, se invitó a la comunidad artística a enviar una pieza que respondiera a la idea de sanar, estar con el otro, curar. Este material incluía piezas sonoras, visuales y poéticas, con el objetivo de generar un espacio simbólico de intercambio, alivio y conexión en un momento de aislamiento extremo. De este modo, la cama no era sólo un soporte físico, sino también un dispositivo de mediación afectiva y simbólica.

Como parte de su enfoque basado en el diseño situado y sostenible, *Kawitu* incorporó también una luminaria fabricada con biomateriales y recargada por un sistema de dínamo. Este diseño reforzó el compromiso con el uso de materiales ecológicos y reciclables. La luminaria no sólo

---

6 El equipo de trabajo estuvo integrado por Gabriela Munguía, Ana Laura Cantera, Javier de la Fuente y yo misma. Contamos con la colaboración y asesoramiento de diversxs actorxs a lo largo del proceso y con la participación de la comunidad artística en general. Espacio Nixso puso a disposición su espacio para el ensamblaje final.

proporcionaba iluminación funcional, sino que también generaba una atmósfera de contención y bienestar, alineándose con la idea del cuidado expandido.

Además, el diseño del mobiliario incluía estantes de apoyo integrados al mismo cartón, pensados para contener objetos personales de los pacientes, lo que permitió mayor comodidad y sensación de familiaridad en un contexto hospitalario de emergencia. Estos elementos, más allá de su utilidad práctica, formaron parte de la visión del proyecto en la que el espacio del paciente se transformó en un entorno más humano, acogedor y conectado con su dimensión afectiva y simbólica.



Figura 6. *Kawitu*. Modelo funcional de cama, luminaria con bioplástico y energía autogenerada (2020). Equipo de diseño: Gabriela Munguía, Ana Laura Cantera, Javier De La Fuente y Mariela Yeregui.

Desde una perspectiva filosófica y crítica, *Kawitu* se alejó de una visión puramente utilitaria del diseño y propuso una experiencia poética del objeto, donde la funcionalidad

y la estética se conjugaron en una lógica de cuidado expandido. La propuesta se vinculó con nociones del arte relacional y el diseño participativo, en tanto puso en juego no sólo un objeto, sino una red de interacciones que resignificaron su uso en un contexto de crisis.

Uno de los elementos clave de *Kawitu* fue su anclaje en un entorno situado y comunitario, es decir, una forma de producción que no partió de una idea abstracta o descontextualizada, sino de necesidades y saberes específicos de un territorio y sus habitantes. En este sentido, el proyecto no sólo respondió a una crisis sanitaria puntual, sino que se inscribió en una tradición de investigación artística que vincula el arte, la tecnología y la comunidad desde una perspectiva crítica y decolonial. Recoge la noción de “corazonar” como principio dinamizador de la acción. “Corazonar” (López Inztín, 2021), en tanto marco de las acciones *sentipensantes*, que generan el sentido del cuidado, la reparación y el intercambio comunitario.

Hoy sabemos que existimos, no sólo porque pensamos, sino porque sentimos, porque tenemos capacidad de amar. Por ello, hoy se trata de recuperar la sensibilidad, de abrir espacios para Corazonar desde la insurgencia de la ternura, que permitan poner el corazón como principio de lo humano, sin que eso signifique tener que renunciar a la razón, pues de lo que se trata es de dar afectividad a la inteligencia. (Guerrero Arias, P., 2010).

De este modo, *Kawitu* no fue simplemente una solución técnica, sino un gesto político y cultural, que inscribe la creación artística y tecnológica en una acción atravesada por esta idea de “corazonar”. Este tipo de proyectos muestran cómo la investigación artística puede desbordar el ámbito académico para generar acciones concretas en y con la comunidad, promoviendo una articulación fluida donde la co-creación, el *sentipensar*, las prácticas

de corazonar encarnan una perspectiva situada y decolonial, que se aleja de las lógicas tradicionales del diseño. De esta forma, se construye un modelo de creación basado en la colaboración, el intercambio de saberes y la resignificación de los objetos. A través de su dimensión relacional, los proyectos abren un campo de posibilidades en los que el arte y la tecnología no sólo responden a problemas concretos, sino que también generan nuevas formas de vinculación, cuidado y resistencia.

En gran medida, estas experiencias evidencian que la “universidad afuera” no se logra únicamente con la instalación de un proyecto en un espacio no universitario, sino que requiere de una construcción consensuada, de un diálogo horizontal y de una flexibilidad institucional que permita a los proyectos adaptarse a los ritmos y necesidades de las comunidades. En la práctica, esto significa renunciar a la lógica de la imposición de pautas institucionales rígidas y aceptar la contingencia de los territorios, sus dinámicas internas y sus problemáticas concretas.

## **Dolvamos a la cuestión de las preposiciones**

El “tema preposicional” al que aludí anteriormente refiere a la importancia de definir cómo se relaciona el artista-investigador con su práctica en el marco de la investigación artística. Las preposiciones (*con, desde, en, a través de*) no son meras partículas gramaticales, sino que delinean enfoques epistemológicos y metodológicos distintos pero que, potencialmente, pueden complementarse. Tal vez sea posible imaginar la confluencia de todas ellas a la hora de definir la investigación artística. Ya sea que la práctica sea el punto de partida, el suelo desde el cual emerge la reflexión teórica, ya sea que

haya una inmersión total, donde investigación y práctica coexisten en un mismo espacio-tiempo o que la práctica sea un medio para generar conocimientos que trascienden lo técnico, en todos los casos la relación es multi-preposicional. En definitiva, esta cuestión pone en tela de juicio la jerarquía entre teoría y práctica, rechazando la idea de que la creación sea subsidiaria de un marco teórico preexistente.

La realización de proyectos de activación social no sólo beneficia a las comunidades involucradas, sino que también impacta en la formación de lxs estudiantes y en la producción de conocimiento en el seno de la universidad. Para lxs estudiantes de la Maestría en Tecnología y Estética de las Artes Electrónicas, por ejemplo, la oportunidad de diseñar y ejecutar una intervención tecnológica en un barrio popular implicó un proceso de aprendizaje que difícilmente se consiga en el espacio áulico. Por otra parte, desde la perspectiva de la investigación, estas experiencias nutrieron la reflexión teórica con casos concretos, generando documentación valiosa (bitácoras, videos, entrevistas, reflexiones, etc.) y, sobre todo, permitieron replantear la relación entre arte, tecnología y sociedad. El enfoque decolonial y transdisciplinario adquiere entonces una dimensión práctica, mostrando que las “prácticas de *sentipensamiento*” encarnan en proyectos situados y colectivos.

En estos procesos se enfatiza una dialéctica horizontal: la práctica genera preguntas y viceversa, en un ciclo continuo. Tensionar la colonialidad del saber rompiendo con la jerarquía entre teoría y práctica permite generar prácticas de pensamiento situadas en tanto actos de resistencia. En última instancia, estas prácticas no sólo generan obras o activaciones –como en los casos de *31 Colores* o *Kawitu*–, sino ecosistemas de conocimiento donde lo

transdisciplinar, lo decolonial y lo situado se entrelazan para imaginar futuros posibles desde América Latina.

### A modo de cierre

La confluencia entre arte, ciencia y tecnología en el ámbito universitario –y específicamente en la experiencia de la Maestría en Tecnología y Estética de las Artes Electrónicas de la Universidad Nacional de Tres de Febrero entre 2007 y 2021– ha dado lugar a un terreno fértil para la emergencia de nuevas metodologías, prácticas y reflexiones. A lo largo de este texto, he intentado articular los principales ejes que atraviesan dicha confluencia para poder vislumbrar cómo este modelo de investigación artística ofrece un potencial para reconfigurar la relación entre el arte y la tecnología, para potenciar el diálogo transdisciplinario y para situar la producción de conocimiento en un marco decolonial y situado. Propongo la expresión “prácticas de *sentipensamiento*” para referirme a un horizonte metodológico en constante construcción, que requiere de la participación activa de docentes, estudiantes, investigadores, comunidades y actores diversos.

En síntesis, la investigación artística en el campo del cruce arte-tecnología se perfila como un ámbito donde la teoría y la praxis se entrelazan de manera dinámica, donde la creatividad se funde con la reflexión crítica y donde la tecnología se reimagina desde una perspectiva situada y plural. Este recorrido, lejos de concluir, abre múltiples preguntas y desafíos para el futuro. Responder a estas preguntas requerirá un diálogo continuo y una acción colectiva. Lo que parece claro es que el arte tecnológico, entendido como campo de resonancia transdisciplinar, situado y abierto al afuera, ofrece un terreno inigualable

para repensar las formas de producir conocimiento, de incidir en la realidad y de imaginar futuros posibles.

La integración de la práctica artística y la investigación en el campo de las artes electrónicas abre nuevas encrucijadas que invitan a repensar los paradigmas del conocimiento. La transdisciplinariedad, entendida como un diálogo orgánico entre arte, ciencia y tecnología, permite generar procesos creativos que trascienden la fragmentación disciplinaria. La co-creación se presenta como la herramienta clave para superar el reduccionismo de la mediación técnica, logrando que los *corpus* y el discurso teórico se integren en una experiencia de conocimiento compartido.

Este marco epistemológico no sólo redefine la forma en que evaluamos la investigación artística, sino que también nos invita a abrazar la complejidad, la multidimensionalidad y la situacionalidad de los procesos. Así, el desafío es transformar el panorama de la investigación en arte y tecnología, abriendo caminos hacia una metodología que sea a la vez crítica y profundamente enraizada en las prácticas comunitarias y en las epistemologías del corazón.

## Referencias

- Aguilar, P. et al. (2014) "¿Qué es un corpus?". *Entramados y perspectivas*, vol. 4, núm. 4, 35-64, oct. 2013 - sep. 2014.
- Arlander, A. (2007) "Artistic Research as Speculative Practice", in *Journal for Artistic Research*, 31 de mayo 2007, ISSN 2235-0225. Disponible en: <https://www.jar-online.net/en/artistic-research-speculative-practice> [último acceso: marzo 2025].
- Brown, L. & Sollfrank, C. (2009). "Who is Afraid of Artistic Research?", *Art&Research*, 2(2). ISSN 1752-6388. Disponible en: [https://www.academia.edu/93946609/Who\\_is](https://www.academia.edu/93946609/Who_is)

- [Afraid of Artistic Research](#) [último acceso: marzo 2025].
- Busch, K. (2009). "Artistic Research and the Poetics of Knowledge", *Art&Research*, 2(2). ISSN 1752-6388. Disponible en <https://laboratory.culturalinquiry.org/wp-content/uploads/2016/03/art-and-research.pdf>. [último acceso: marzo 2025]
- Escobar, A. (2019). *Designs for the Pluriverse*. Durham & London: Duke University Press.
- Foucault, M. (1992). *El Orden del Discurso*. Buenos Aires: Tusquets.
- Freire, P. (1973). "La concepción «bancaria» de la educación y la deshumanización". En: A.A.V.V.. *Educación Liberadora*. Bilbao: Zero.
- Guerrero Arias, P. (2010) "Corazonar el sentido de las epistemologías dominantes desde las sabidurías insurgentes para construir sentidos otros de la existencia". *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, Colombia vol. 4, núm. 5, julio-diciembre, 2010, pp. 80-94.
- Haraway, D. (1995), *Ciencia, cyborgs y mujeres*. Valencia: Cátedra.
- Klein, J. (2017) "What is artistic research?", *Journal for Artistic Research*, 23 de abril 2017, ISSN 2235-0225. Disponible en: <https://jar-online.net/en/what-artistic-research> [último acceso: marzo 2025].
- López Inztín, J. (2021) "Epistemologías del corazón". En Steuernagel, M. y Taylor, D. "Estrategias resistentes". HemiPress: <https://resistantstrategies.hemi.press/>
- Mignolo, W. (2011). *The Darker Side of Western Modernity*. Durham & London: Duke University Press.
- Ponce De León-Calero, A. (2023) "Teoría para la caída libre con ejercicios acompañantes". *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*, nº 13. 19-38.
- Quijano, A. (2014). "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina". En: *Cuestiones y horizontes: de la depen-*

*dencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder.* Buenos Aires: CLACSO.

Yeregui, M. (ed.) (2014) *Prácticas de pensamiento en las artes electrónicas y viceversa.* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Autores de Argentina.

---

### Mariela Yeregui

Es artista visual e investigadora. Su obra articula lenguajes tecnológicos como la robótica, el net.art o la interactividad— con prácticas como el bordado, el dibujo y la escultura. Ha expuesto internacionalmente y recibido prestigiosos premios. Fue directora de la Maestría en Tecnología y Estética de las Artes Electrónicas y creadora del Doctorado en Artes y Tecnoestéticas (UNTREF), y actualmente es profesora en el Departamento de Digital + Media de RISD. Con formación en historia del arte, literatura y filosofía de los medios, desarrolla una práctica crítica que desafía los discursos tecnocráticos desde territorios sensibles, poéticos y experimentales. [www.marielayeregui.com](http://www.marielayeregui.com)

A large area of horizontal dashed lines, intended for writing or drawing. The lines are evenly spaced and extend across most of the width of the page.

