

El vídeo-ensayo en las metodologías Artísticas de Investigación en Educación. La creación audiovisual como una estructura de indagación en contextos de formación, investigación y producción artística

Video-essays in Arts based Educational Research. Audiovisual creations as structures of inquiry in contexts of artistic training, research, and production

Ángel García Roldán. Universidad de Granada

Artista Visual y Doctor en Bellas Artes. Licenciado en Bellas Artes y Diplomado en Ciencias de la Educación. Profesor del Departamento Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Universidad de Granada, donde imparte docencia en grado y posgrado dentro del Master Interuniversitario de Artes Visuales y Educación, y el Programa de Doctorado de Artes y Educación. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8322-6782>

Artículo recibido: 10/06/2019 – Aceptado: 02/07/2019

Resumen:

El vídeo-ensayo, como forma de pensamiento audiovisual puede considerarse una forma aislada de creación audiovisual experimental, aunque también conforma una estructura pedagógica de aprendizaje hábil para la alfabetización audiovisual, y un instrumento válido para la indagación en diferentes contextos de investigación, especialmente en Investigación basada en Artes e Investigación Artística. La aplicación de este instrumento como herramienta de investigación, dentro y fuera de las Artes, ofrece distintas estrategias que pueden ser muy útiles en todo tipo de estudios en Ciencias Sociales y Humanidades. Este artículo revisa su desarrollo en diferentes contextos de investigación educativa y los distintos instrumentos metodológicos generados para su aplicación en estas investigaciones, entre los cuales destacan: el vídeo-registro, la vídeo-referencia y la vídeo-evocación. El texto, además, hace referencia a algunos proyectos y programas exhibitivos, como la ‘Muestra Internacional de Videonarración A/r/tográfica’, que desde hace siete años ofrece su cita anual en la Universidad de Granada y en las que se exhiben, revisan y promueven un buen número de estas propuestas de investigación audiovisual que hacen uso de los nuevos instrumentos metodológicos basados en el vídeo-ensayo, posibilitando con ello el acceso a algunas de estas creaciones e investigaciones audiovisuales.

Palabras clave:

Investigación basada en Artes; A/r/tografía; Películas A/r/tográficas; Educación Artística; vídeo-ensayo.

Abstract:

Video-essays, as forms of audiovisual thinking, can be considered isolated forms of experimental audiovisual creation, although they also constitute pedagogical structures of skillful learning for audiovisual literacy, and valid instruments for inquiry in different research contexts, especially in Art-Based Research and Artistic Research. The application of video-essays as a research tool, inside and outside the Arts, offers different strategies that can be very useful in all kinds of studies in Social Sciences and Humanities. This article reviews its development in different contexts of educational research, and the different methodological instruments generated for its application in these investigations, among which the following stand out video-registration, video-reference, and video-elicitation. The text also refers to some exhibition projects and programs, such as the 'International A/r/tographic Video Shows' which for seven years has been offering its annual appointment at the University of Granada and in which they are exhibited, reviewed, and promoted a good number of these audiovisual research proposals that make use of these new methodological instruments based on video-essays, thereby enabling access to some of these audiovisual creations and research.

Keywords:

Arts based Research; A/r/tography; A/r/tography Films; Art Education; video-essay.

1. Introducción

“Un ensayo es una búsqueda que tiene como objetivo descubrir lo que uno piensa sobre algo.”
(Lopate, 2007, p. 67)

El vídeo-ensayo puede identificarse en relación al género literario, aunque como forma de pensamiento visual sea deudor directo del ensayo fílmico o film-ensayo, aspecto ampliamente descrito en diferentes estudios que han detallado suficientemente esta relación, sus cualidades y evolución (Richter, 1940; Sitney, 1970; Warren, 1996; Lopate, 1996; Biemann, 2003; Liandrat-Guigues, 2004; Catalá 2005; García-Martínez, 2006; Weinrichter, 2007; Alter y Corrigan, 2017). Podemos, por tanto, identificar el vídeo-ensayo como un subgénero dentro de la narración audiovisual contemporánea, surgida a partir de la evolución natural del ensayo cinematográfico tras la irrupción del vídeo en el entorno de las artes audiovisuales. No obstante, y más allá de su origen y evolución, el vídeo-ensayo goza, en la actualidad, de cierto interés entre las distintas áreas y disciplinas que estudian su aplicación en los ámbitos de investigación de las Ciencias Humanas y Sociales, desarrollándose en los últimos décadas nuevos estudios y experiencias que han permitido su adaptación y reformulación dentro de estas áreas de investigación (Maturana, 2001; Lavik, 2012; García-Roldán, 2012; Stuckey-French, 2012; Conomos, 2016; Arcoba, 2019).

1.1. El origen del vídeo-ensayo

El replanteamiento del género documental, las derivaciones en el cine experimental y el videoarte, y la proliferación de ensayos audiovisuales producidos indistintamente por artistas y cineastas, desde el último cuarto del siglo XX hasta nuestros días, ha impulsado el desarrollo de una nueva forma ensayística que podríamos describir como “híbrida” y que en la práctica ha servido para desdibujar la distancia existente entre el cine y el resto de las artes audiovisuales. Este nuevo escenario ha ayudado a flexibilizar los enfoques desde dónde observar el ensayo audiovisual, permitiendo renovar sus distintas prácticas de producción, así como las dinámicas de exposición o exhibición. Aunque, como sugiere Antonio Weinrichter (2007), los inconvenientes históricos sobre la atribución y delimitación del género ensayístico en la cultura cinematográfica universal —principalmente debido a su escaso consumo y a la falta de sincronía entre los distintos ámbitos que han permitido su desarrollo—, también hayan influido en la acotación y descripción del género ensayístico en el ámbito del vídeo:

Cabe calificar el ensayo como una confluencia entre el cine documental y el experimental, en un primer momento. Después, su práctica se revitaliza a través del empleo del vídeo (que constituye hoy su formato mayoritario); con ello importa no sólo un soporte sino una tradición diversa, la que se origina con el llamado videoarte, señalando una nueva confluencia entre esta tradición procedente de la institución artística y la del cine factual (que mientras tanto ha pasado a grabarse también crecientemente en vídeo, por supuesto). El ensayo es pues una práctica que atraviesa una serie de instituciones que se han caracterizado históricamente por la ignorancia o indiferencia que se profesan mutuamente, tanto desde el punto de vista de los cineastas y artistas como de los historiadores: los ámbitos de trabajo y de exhibición de las obras están tan compartimentalizados y se revelan tan estancos entre sí como los estudios que se escriben sobre las mismas. (Weinrichter, 2007,p. 26)

Por tanto, el vídeo-ensayo, como estructura comunicativa y forma de pensamiento, queda adscrito a un modo de producción audiovisual que ha proliferado en los últimos años alrededor del vídeo entre las disciplinas del Cine y las Bellas Artes, aunque su origen se sitúe alrededor de 1920, en plena vanguardia del cine, como fusión “híbrida” entre las categorías de la ficción y el documental. Hablamos del Film-ensayo (*Film-essay*), un género que no quedará articulado hasta la aparición del manifiesto de Hans Richter, “El ensayo fílmico: una nueva forma de película documental” [*Der Filmessay: Eine neue Formulario des Dokumentarfilms*] (1940), en el que se describe este nuevo género que hace visible lo invisible y permite acceder al complejo mundo de los pensamientos del artista a través de la pantalla. Las películas y escritos de Richter se convertirán en una referencia para un nutrido grupo de artistas y cineastas *underground* entre las décadas de los 40’ y los 60’ —Kenneth Anger, Maya Deren, Stan Brackhage, Michael Snow, Jonas Mekas, Jack Smith y Andy Warhol, entre otros— que desarrollarán una filmografía ensayística deudora de sus influjos.

A diferencia del cine documental —que muestra los hechos y sus contextos—, el cine de ensayo plantea una forma visual de pensamiento donde la potencialidad artística se desarrolla libremente y en la que las imágenes no están necesariamente ligadas a la realidad, y por ello, sus textos pueden ser poéticos, metafóricos, aporéticos, irracionales

o excéntricos. El Film-ensayo puede explorar la verdad sin ambigüedades y exponer una relación no arbitraria con la historia, en la que también tienen cabida la contradicción o el juego. Los niveles morfológicos, sintácticos y semánticos implícitos en el lenguaje audiovisual empezaron a describirse como “un pensamiento que forma una forma que piensa” (Godard, 1988-98), reconceptualizando el cine como un potente instrumento capaz de generar nuevas formas para pensar. La idea de un nuevo cine que permitiese a los artistas poder liberar sus discursos dentro de la industria del entretenimiento conducirá a algunos autores como Alexandre Astruc, Jean-Luc Godard o Chris Marker a introducir nuevos conceptos para permitir liberar y liderar la nueva corriente del cine europeo, la *Nouvelle Vague*:

El cine está a punto de convertirse en un medio de expresión, cosa que antes que él han sido todas las restantes artes, y muy especialmente la pintura y la novela. Después de haber sido sucesivamente una atracción de feria, una diversión parecida al teatro de *boulevard*, o un medio de conservar las imágenes de la época, se convierte poco a poco en una lengua. Un lenguaje, es decir, una forma en la cual y mediante la cual un artista puede expresar su pensamiento, por muy abstracto que sea, o traducir sus obsesiones exactamente igual como ocurre actualmente con el ensayo o con la novela (Astruc, 1948).

Sí Astruc introduce el concepto de *cámara-stylo*, planteando la posibilidad de convertir al cine en un medio de expresión como el resto de las artes, Jean-Luc Godard y Chris Marker –entre otros– llevarán a la práctica sus propias proposiciones sobre el nuevo género. Casi a la par, otros cineastas alemanes como Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Hans Syberberg, Sanders Helke, Alexander Kluge, Wim Wenders, Hartmut Bitomsky y Harun Farocki, plantearán sus propuestas dentro del ensayo fílmico, intercalándolas entre sus producciones habituales: el Film-ensayo se expande.

A partir de la aparición del vídeo el Film-ensayo se transforma, y su hermano electrónico, el vídeo-ensayo, mantendrá las mismas características del género. El vídeo-ensayo es un crisol de influencias, matices, permeabilidades, evidencias, ubicuidades y manifestaciones que lo sitúan en un inexacto límite. Su naturaleza dispar, múltiple, y en ocasiones antagónica a otros géneros de tendencia más estática dentro del audiovisual contemporáneo, lo conducen a una frontera indeterminada pero altamente potencial. El filme se digitaliza y hace vídeo, produciéndose y reproduciéndose a través de nuevos canales que lo abaratan y lo universalizan, pero sus géneros y subgéneros solo se acomodan al nuevo entorno, primero analógico y posteriormente digital, que permite nuevas dinámicas de hibridación, analogía, relacionabilidad e influencia. El vídeo-ensayo se reproduce.

El cine, como forma y medio, es el origen de todas las posibles narrativas, también en el ámbito del vídeo. Ambos, cine y vídeo, alimentan y construyen el mismo lenguaje. Por lo tanto, lejos quedan las numerosas argumentaciones que insisten en separar, acotar o discriminar una forma sobre la otra. En la actualidad, tanto en el ámbito artístico como en el empresarial, el vídeo puede ser y es cine por una mera cuestión de procedimiento y de economía. Aunque la tecnología del vídeo ha modificado, notablemente, la realización de las producciones cinematográficas mejorando calidades, formatos y posibilidades creativas, la construcción narrativa a seguido siendo fiel a sus principios formales y no ha modificado, en esencia, el propio lenguaje. La tecnología aplicada a la

creación audiovisual parece solo haber influido en la aparición de nuevas formas de difusión en relación a las continuas transformaciones de los medios, como ocurrió con la aparición de la Televisión en 1927, o la auténtica disrupción tecnológica que supuso Internet en 1983. Pero estos nuevos escenarios no han revolucionado el modo de construir y desarrollar el lenguaje, al menos no de forma sustancial. Sustituir una moviola por un software de edición no parece haber supuesto más que una transformación en las formas de crear los textos audiovisuales. La novedad, en un primer momento, solo ha permitido describir la aparición de nuevos instrumentos y herramientas de realización, que ha influido en el abaratamiento de los costes de los sistemas de realización y producción, permitiendo, además, un acceso universal a la tecnología para definitivamente convertirnos en mayores consumidores y potenciales usuarios.

1.2. La evolución del vídeo-ensayo

En estas dos primeras décadas de siglo XXI entrevemos algunos cambios en la manera de entender el audiovisual que influirán en las formas de creación artística y ensayística en el futuro más cercano. Observamos el desarrollo de nuevos formatos de creación y lectura audiovisual generados en torno a la interactividad narrativa, algunos en el ámbito de la etnografía documental, proporcionando nuevas formas de entender los esquemas narrativos y las herramientas para llevarlo a cabo. Tampoco podemos ser ajenos a los avances en el ámbito de la inteligencia artificial (Kurzweil, 2005; Brianza, 2019; Freitas y Castro, 2010; Lope-Salvador, 2019), que supondrá una innovación disruptiva en las formas de creación audiovisual aplicadas a distintos campos de la comunicación, la educación y las artes, la psicología o la neurociencia, y que planteará modificaciones sustanciales en las formas de entender el relato audiovisual y sus géneros, incluido el vídeo-ensayo.

En este sentido, uno de los primeros proyectos que han generado herramientas precisas de creación audiovisual basados en la interactividad narrativa a partir de sistemas de catalogación e interconexión de datos, fue el desarrollado por Florian Thalhoffer (2000), productor y director pionero de documentales interactivos, que ha desarrollado un sistema de postproducción digital que hace posible interrelacionar lo que denomina como SNU, *Smallest Narrative Units* (2011). El sistema bautizado *Korsakow* —en alusión al título y tema de su primera película documental *Korsakow Syndrom* (Florian Thalhoffer, 2000)—, permite que el metraje pueda ser visto en una estructura narrativa no lineal adaptada a los intereses de los espectadores.

En *Korsakow*, las personas no están obligadas a caminar por el único camino disponible que el autor de una historia creó para ellos. Esto se debe a que en *Korsakow* los autores no crean caminos; en cambio, crean conexiones que se activan mientras los visitantes ven la narración. (Thalhoffer, Aston, Odorico; 2018, p. 109).

Pero en realidad estas películas, denominadas *K-Films*, más que establecer un nuevo formato de película, lo que plantean es generar un subgénero dentro del documental, pues ofrecen la posibilidad de "ensayar" su narrativa en cada visionado. Y no solo desde el punto de vista del director, que desde el rodaje deberá pensar en una estructura *no lineal* para la narrativa; también lo harán desde el enfoque del espectador que ensayará

el sentido del relato en cada visionado. No se trata de la experimentación directa con el metraje, al fin y al cabo esta cuestión quedará establecida con las posibilidades de interconexión dispuestas por el director, sino del sentido y amplitud que experimentará del relato determinado por las distintas preguntas que el espectador realice durante su visionado: “Korsakow es para las personas que entienden que la historia es una construcción artificial y que están dispuestas a cuestionarla en esos términos para involucrarse con la complejidad” (Thalhofer, Aston, Odorico, 2018, p.109).

Cualquier tipo de texto reflexivo plantea una indagación especulativa que nos ofrece una perspectiva desde donde sostener determinadas posiciones en relación a nosotros mismos, los demás, o la relación simbólica con las imágenes que nos rodean. El vídeo-ensayo, al igual que un texto ensayístico, desarrolla esta búsqueda y permite exhibir su capacidad especulativa en cada momento de su realización, aunque no concluya de manera expresa. Entonces, imaginemos que el ensayo predispusiera al lector a la misma interrogación que el escritor o el director se plantean cuando lo construyen; esto es: la de ensayarse a sí mismo. En cierto sentido ya lo hace, porque la narrativa del texto o de las imágenes exponen al lector a su propia experiencia, predisponiendo su lectura a su posición, aunque ¿y si la lectura permitiese que el lector ensayara su discurso como el propio director lo hace cuando lo escribe? Es precisamente esta nueva perspectiva la que se dispone en las nuevas formas de interacción aplicadas a una narrativa de tipo ensayístico.

Según Phillip Lopate: “Un ensayo es una continua formulación de preguntas que no tiene que encontrar necesariamente “soluciones” pero sí representar a la vista de todos la lucha por la verdad” (Lopate, 2007, p. 68). Por este motivo, esta forma de pensamiento audiovisual debe de mostrar sus potencialidades y limitaciones en el desarrollo del propio discurso y de la misma manera en su conclusión; aunque el vídeo-ensayo, como forma reflexiva, no es una obra acabada, ni para el autor, ni para el espectador. Según Theodor Adorno:

“A su forma le es inmanente su propia relativización: tiene que estructurarse como si pudiera interrumpirse en cualquier momento. Piensa en fragmentos lo mismo que la realidad es fragmentaria, y encuentra su unidad a través de los fragmentos, no pegándolos. La sintonía del orden lógico engaña sobre la esencia antagonista de aquello a lo que se le ha impuesto. La discontinuidad es esencial al ensayo, su asunto es siempre un conflicto detenido” (Adorno, 2003, p. 26).

Pero el ensayo audiovisual ofrece una particularidad acumulativa, o sumatoria, en la que el conjunto de ideas audiovisuales están vivas, retomándose en el mismo ensayo o en futuras indagaciones: “Todos sus conceptos ha de exponerse de tal modo que se presenten apoyo mutuo, que cada uno se articule según las configuraciones de otros” (Adorno, 2003, p. 23). En este sentido, se diferencia de las obras audiovisuales de carácter cerrado o definitivo y su carácter abierto permite recuperar, transformar o expandir la lógica del discurso.

El aspecto biográfico del vídeo-ensayo permite incluir toda clase de experiencias personales, sueños y opiniones para ensayarse a uno mismo, en el sentido de experimentarse o ejercitarse —a medio camino entre lo filosófico y la semblanza—. Por

tanto, también permite al autor cuestionarse o interrogarse, asumiendo el medio audiovisual como un espacio en el que se generarán las ideas sin importar si existe un texto que las explique. El vídeo-ensayo, por tanto, es una pregunta permanente y una indagación constante, una forma de pensamiento que propone una mirada para permitirnos pensar a través de ella. Como describiría Vito Acconci cuando explicaba su trabajo audiovisual: el vídeo siempre está a punto de serlo:

El medio apropiado es el vídeo: el vídeo como práctica —contrario al cine como una imagen terminada—, el vídeo como una imagen a punto de serlo, el vídeo como puntos, puntos separados a punto de unirse para ser —casi como un último recurso— como una imagen. (Acconci, 1979)

En el vídeo-ensayo se enfatiza más el proceso que el resultado y es en su tratamiento donde se produce el proceso de reflexión. Las ideas que se disponen a través de las imágenes no pueden ser consideradas como previas —a la propia acción o intervención ensayística— y sólo se considera como punto de partida el deseo del autor a indagar en el discurso audiovisual. Esto es; la idea previa, de existir, es una sugerencia, una aplicación instantánea y momentánea de la pregunta. El vídeo-ensayo, en este sentido, hará uso de la técnica para elaborar el contenido reflexivo pero esto no significa, necesariamente, que obedezca a un uso estricto de la teoría cinematográfica. Al contrario, el vídeo-ensayo es un espacio de indagación pero también de experimentación. El autor ensayará su pensamiento y también las distintas formas en las que puede concretarse y exponerse. De esta forma, el vídeo-ensayo se ejecuta doblemente: en un primer momento, delante y detrás de la cámara, creando las imágenes que identificarán el discurso; y en una segunda fase, en el montaje —o edición—, donde se elaborará la narrativa final.

Estas características del vídeo-ensayo cobrarán una especial importancia en el ámbito de la enseñanza artística —especialmente aquella enfocada hacia el aprendizaje audiovisual—, porque permite aproximarse y entender con amplitud la extensión de su lenguaje, y al mismo tiempo, convertir el aula en un laboratorio donde experimentar un número importante de narrativas ensayísticas propias. Los estudiantes conocen el medio mientras interactúan con él, aprendiendo las distintas técnicas de creación y experimentando sus distintas formas de ver el mundo. En vídeo-ensayo, en contextos educativos, se plantea como una forma de pensar y entender el mundo, pero además, se muestra como una potente estructura pedagógica que permite aprender de los propios textos visuales, ofreciendo una doble utilidad: explicar con la práctica cómo se hacen y qué significan. Como señala Suzanne Liandrat-Guigues: “El espectador mantiene una relación con la película en el propio seno de la interrogación que se despliega. La obra en efecto, despliega o hace surgir un espacio interrogativo. La interrogatividad de la obra conjuga el problema formal y el problema existencial” (Liandrat-Guigues, 2003, p. 84). Lejos del ejercicio cinematográfico tradicional —basado en un texto previo o guión que relega la experiencia audiovisual al dominio de la palabra sobre la imagen—, el ensayo audiovisual permite el aprendizaje en tres niveles fundamentales: los medios, los procedimientos y el mensaje, con un tratamiento reflexivo del discurso. Incluir su experimentación en el aula, permite trabajar ‘lo audiovisual’ como una forma de pensamiento independiente a través de una estructura narrativa que surge de la propia experiencia. De esta manera superamos la cualidad ilustrativa a la que casi siempre ha

sido relegada la imagen y se favorece su lectura autónoma respecto al texto —escrito o hablado—. Aunque debemos de señalar que el vídeo-ensayo, como cualquier relato reflexivo, es susceptible de incorporar un texto como recurso poético, descriptivo o estético.

2. Metodología de investigación del vídeo-ensayo

Dado este carácter múltiple, abierto y flexible, el vídeo-ensayo se muestra como una herramienta especialmente útil en todo tipo de estudios, principalmente en ámbitos de las Ciencias Sociales y Humanidades, aplicándose en la investigación en los estudios artísticos, educativos y de la comunicación. Sus cualidades —descriptiva, explicativa, narrativa y poética— pueden aplicarse al análisis y exposición de resultados, sobretodo en estudios que hacen uso de metodologías de Investigación basada en Artes (IBA) e Investigación Artística, que han favorecido al desarrollo y aplicación de nuevos instrumentos para la investigación, de enorme interés, relacionados con la narrativa A/r/tográfica.

La A/r/tografía [*A/r/tography*] (Irwing, 2004, 2010, 2013) conforma un nuevo enfoque de investigación basada en la práctica, estrechamente relacionada con las artes y la educación.

La investigación basada en las artes (*arts based research* —ABR—) es en esencia lo mismo, pero sin la intención de influir en los asuntos educativos. En estos dos tipos de investigación el objetivo no es la certeza, sino la ampliación de la propia comprensión. En estrecha relación con la investigación educativa basada en las artes se encuentra la investigación basada en la práctica (*practice-based research* —PBR—). Mientras que la ABER utiliza las artes para examinar los eventos educativos, la PBR utiliza las prácticas de quienes realizan la investigación (por ejemplo, las prácticas de artistas y educadores) para examinar una variedad de actividades. Por otra parte, la mayoría de los que promueven la ABER destacan la representación de los resultados, mientras que la PBR se enfoca en las interpretaciones derivadas de los procesos y los productos de la investigación (Irwin, 2013, p. 107)

Este enfoque iniciado en la Universidad de British Columbia a principios de la pasada década, con una amplia difusión en la actualidad permite que confluyan simultáneamente los intereses artísticos, educativos e investigadores para desarrollar nuevos entornos de investigación-acción especialmente dentro de las Investigaciones Educativas basadas en las Artes Visuales o ArteInvestigación Educativa (Marín-Viadel, 2005), estableciendo distintas estrategias, herramientas y modelos de investigación estrechamente relacionados con la creación de contenidos artístico-formativos en las Bellas Artes y la Educación Artística.

Cada una de las letras de la palabra inglesa ‘art’ [arte] corresponde a la primera letra de tres palabras inglesas ‘artist’ [artista], ‘researcher’ [investigador/a] y ‘teacher’ [profesor/a]. Este acróstico funciona también para ‘arte’ [art], ‘investigación’ [research] y ‘enseñanza’ [teaching], y de hecho se utiliza indistintamente en uno y otro sentido, o bien para referirse a la persona que hace a/r/tografía o bien para la acción a/r/tográfica. Pero el énfasis en la incardinación

personal (artista+investigador/a+profesor/a) es importante debido a que conecta con los conceptos de ‘pensamiento encarnado’ [*embodied thought*] y de ‘actividad situada’ o ‘pensamiento situado’ [*situated activity, situated cognition*] que afirman que el pensamiento es inseparable de la acción y de los contextos sociales y culturales. (Marín-Viadel y Roldán, 2019, p. 887)

Para Rita Irwin (2013), los resultados que se desprende de la investigación a/r/tográficas generan nuevas ideas productivas y evocativas, transformando no sólo los parámetros de la indagación científica, sino también las dinámicas de las personas implicadas en el proceso:

De este modo, las prácticas de los educadores y las prácticas de los artistas se convierten en lugares de investigación, y ellos, a su vez, en investigadores. La investigación ya no se percibe desde una perspectiva científica tradicional, sino desde un punto de vista alternativo, donde investigar es una práctica de vida íntimamente ligada a las artes y la educación. (Irwin, 2013, p. 108)

La aplicación de la a/r/tografía permite disponer de nuevos entornos de investigación práctica que ha sido a menudo definido como una ‘metodología de situaciones’ [*methodology of Situations*] (Irwin, Ruth, Springgay, Grauer y Xiong, 2006, p. 73), lo que nos permite reconceptualizar el vídeo-ensayo —en este contexto—, como una forma expresiva de indagación relacional que permite la interpretación o explicación crítica de diversas situaciones, a través de formas originales de narración, en las que los resultados muestran sus dinámicas y estructuras particulares de creación e investigación.

La a/r/tografía es un campo extremadamente laxo y abierto, cuyos horizontes son difusos y permeables, porque está interconectado con multitud de enfoques de investigación, con cualquier práctica artística y con cualquier proyecto educativo. Siempre que se den sus tres componentes básicos, investigación/indagación, práctica artística y enseñanza/aprendizaje, estamos a/r/tográficamente situados. (Marín-Viadel y Roldán, 2019, p. 888)

Con la idea de ofrecer nuevos puntos de vista sobre el conjunto de estas narrativas ensayísticas y dentro de los contextos formativos y de investigación de las artes visuales surge la ‘Muestra Internacional de Videonarración A/r/tográfica’ (2014-2020): un encuentro anual organizado desde la Universidad de Granada —la Facultad de Bellas Artes y el Máster Interuniversitario en Artes Visuales y Educación—, en el que tienen cabida todos los proyectos de investigación artística que utilizan la ‘videonarración’, esto es: investigaciones narrativas basadas en vídeo-ensayo. Además, en el entorno de la muestra surge una denominación que describe y unifica este tipo de videonarrativas, las *A/r/tography Films*: “vídeo-ensayos cuya vocación y sentido último es demostrar en su narrativa cómo son contruidos” (García Roldán, 2014, p. 79). De esta manera, se acorta la distancia entre la investigación artística y su desarrollo didáctico, planteándose como una producción que sirve para aprender. En suma, son un conjunto de películas y proyectos de investigación y experimentación artística vinculados a la investigación audiovisual a/r/tográfica, que reúnen distintas perspectivas sobre la aplicación de sus procedimientos e instrumentos en determinados contextos. Las *A/r/tography Films* evidencian la necesidad de una organización y categorización de las distintas técnicas e

instrumentos de investigación audiovisual aplicados al ámbito de las Investigaciones basadas en las Artes e investigaciones artísticas. Sin dicha denominación ese tipo de filmes serían incluidas en las categorías habituales de cine experimental, cine de ensayo o videoarte y todas sus acepciones. Es necesario delimitar el nuevo marco de acción de este tipo de estrategias y métodos audiovisuales que por otro lado viene experimentando desde hace décadas en el entorno formativo y de la investigación.

La Muestra, además, acoge un número de comisariados internacionales que permiten ofrecer parte de las programaciones de otras muestras y festivales vinculados a estos intereses. De esta forma se amplían y amplifican las interconexiones, así como los espacios de difusión, favoreciendo el diálogo e intercambio entre los distintos proyectos y permitiendo una oportunidad para visualizar el trabajo de artistas e investigadores que trabajan el audiovisual ensayístico y reflexivo desde distintas perspectivas metodológicas —biografías, etnografías, a/r/tografías, estudios sociales, etc.—.

Entre los distintos instrumentos metodológicos generados a partir del vídeo-ensayo que permiten el desarrollo de videonarrativas en el ámbito de los estudios a/r/tográficos —especialmente en aquellos que tratan la narratología audiovisual, las dinámicas de creación colectiva y su implantación en los contextos educativos—, como formas de indagación aplicada a temas de interés social y artístico, destacan: el vídeo-registro, la vídeo-referencia y la vídeo-evocación [*video-elicitation*]. Estas tres tipologías, que describiremos a continuación, deben de ser consideradas al mismo tiempo como: instrumentos de indagación, estructuras narrativas de origen ensayístico y dinámicas pedagógicas para la creación y la formación audiovisual.

2.1. La metodología de análisis mediante el video-registro

El vídeo-registro, supone una estructura ensayística, basada en unidades mínimas de significado audiovisual, en la que la limitación de la capacidad significativa está garantizada por la acotación de los mensajes y la forma de sus contenidos. Cada unidad supone en sí una narración independiente —como las *Smallest Narrative Units* (SNU) referidas anteriormente del Sistema Korsakow—. Estas unidades de narrativa mínima, nos ofrecen datos que permiten el estudio de cómo se originan, en relación a una situación establecida que funciona a modo de sugerencia o cuestión principal, y además hacen posible la introducción de dinámicas de grupo que favorecen la creación e investigación colectiva.

Figura 1. Vídeo-registro.



Fuente: Mohamed Abdelkader, D. (2020). *Vídeo-registro. A/r/tography Films*.

Los vídeo-registros promueven dos circunstancias básicas en la creación de artefactos audiovisuales. Por un lado, la acción de generar imágenes o de acotarlas dentro de una estructura narrativa mayor: descontextualizando su significado e implicando procesos de análisis para construir mensajes audiovisuales más complejos, limitando la acción performativa —en el caso de indagaciones de tipo biográfico o auto-etnográfico—, o restringiendo la documentación visual en el análisis descriptivo de estudios etnográficos. Por otro lado, permitir la estructuración de un tipo de documento, que tiene unas cualidades específicas y que puede actuar independientemente sin necesidad de configurarse en una construcción mayor.

En este sentido, los vídeo-registros no pueden ser manipulados a través de la edición o el montaje posterior. Deben de ser unidades temporales inferiores a 30 segundos; tienen que tener un origen performativo, cuyo enfoque puede ser objetivo —como me relaciono en la situación—, o subjetivo —como se relacionan otros—; no pueden estar vinculados a texto alguno —ni hablado ni escrito—, aunque se permite la inclusión de registros sonoros contextuales o ambientales —como pueden ser la voz de un individuo o colectivo, siempre que no hayan sido planteadas de antemano o ensayadas—. Se permite una finalidad estética o ‘estilo fotográfico’, que este favorezca un punto de vista interpretativo y que no se limite a ser un recurso meramente estético o decorativo —este aspecto puede ser considerado o acordado por un equipo, si se trata de una investigación en la que participan varias personas—. La relacionabilidad entre las imágenes podrá ser de tipo formal, conceptual, o poético, respetándose siempre cada unidad y el formato inicial —si el conjunto derivase en una narrativa compleja más extensa—.

El vídeo-registro, además, puede ser utilizado como una técnica de experimentación narrativa no lineal que permita disponer una dinámica de creación, basada en el establecimiento de distintos nexos entre las unidades mínimas de narración, sobre una estructura narrativa de conexiones rizomáticas. Si estas relaciones permiten cartografiar los diversos recorridos, en el que cada vídeo-registro además de suponer una unidad, puede considerarse como matriz en un hipertexto. En este sentido, estas unidades mínimas son una ‘potencia’ en el interior de una multinarrativa, esto es: cada relato —o recorrido significativo— determina un conjunto de intereses y decisiones, condicionados por el nivel de significación de cada unidad. Por lo tanto, un vídeo-registro puede ser múltiple; estructurar diferentes líneas y conexiones narrativas en un relato, y propiciar discursos endógenos o autogenerativos, como en el caso de los *vídeo-diálogos* (García-Roldán, 2012, pp. 547-569), creados por dos o más interlocutores que establecen acuerdos de interpretación dentro del mismo proceso comunicativo.

2.2. La metodología de análisis mediante la video-referencia

La imagen audiovisual toma forma a través del encuadre —mostrando una parte de lo que acontece— y del movimiento —el de la cámara sobre los objetos y el de los hechos en su devenir ante la cámara—, en el que cada secuencia es una selección sujeta al conjunto de decisiones que matizan y perfilan su intencionalidad y contenido. Por ello, las videografías forman parte de un proceso intelectual que construye y delimita un discurso y pueden estar afectadas por otras narrativas, de la misma manera que un texto es afectado por otro. Esta correspondencia nos obliga a considerar la existencia de un universo simbólico en el que la referencialidad juega un papel fundamental en la construcción de los relatos, ya sea por la interrelación de enunciados dentro de la obra, o

por su relacionabilidad con otros que permiten su enriquecimiento y cuestionamiento. La referencialidad, por tanto, es una dinámica del arte que favorece su conexión, el análisis y el autoaprendizaje. Crear una videonarrativa, tomando como referencia otra obra audiovisual, permite su análisis —distinguiendo su mensaje y los elementos formales—, con objeto de relacionarlos en una nueva creación que pondrá de manifiesto la propia dinámica referencial.

Figura 2. Vídeo-referencia



Fuente: García-Roldán, A. (coord.) (2018). *Stalker Project. Vídeo-referencia. A/r/tography Films.*

La vídeo-referencia, dentro de la investigación y enseñanza artística, es contemplada como una estrategia de indagación para el aprendizaje que nos remite a la interacción con otros artefactos, para generar nuevos contenidos que evidencien los elementos formales y conceptuales de ambas creaciones. En este sentido, puede describirse como una acción experimental en las que el aprendizaje se obtiene a través del estudio de ‘lo otro’. La vídeo-referencia, por tanto, es una forma ensayística que funciona a partir de la dinámica ‘estímulo-repuesta’; demostrando que no es definitiva, estanca, o hermética, sino una forma de reacción empática con el contexto artístico, promoviendo el diálogo permanente.

A partir de la vídeo-referencia se disponen otras estructuras en las que relacionabilidad acota distintas estrategias de análisis audiovisual y que se convierten en instrumentos relevantes en la investigación artística como son: la *vídeo-cita*, el *vídeo-ensamblaje* o la *video-alusión*.

2.2. La metodología de análisis mediante la video-evocación

El término anglosajón “*elicitation*” hace referencia al procedimiento usado con la intención de sonsacar a alguien información que permanece, de alguna manera, velada u oculta, para aportar datos relevantes en cualquier tipo de indagación o pesquisa. Este método narrativo permite representar una síntesis del pasado y el presente —sin tener la

necesidad de recurrir a otros instrumentos gráficos o a textos escritos—, a partir de las reflexiones de los interlocutores al observar el material disponible.

Figura 3. Vídeo-evocación [*Video-elicitation*]



Fuente: Pimentel Hurtado, V. P. (2020). *Vídeo-evocación*. A/r/tography Films.

En el caso de la *vídeo-elicitation* como en el de la *photo-elicitation* el procedimiento toma como referencia cualquier tipo de documentación visual, incluyendo fotografías, vídeos, pinturas, dibujos animados, graffitis y publicidad, entre otros, con la intención de evocar o estimular impresiones, recuerdos, sensaciones o sentimientos en torno a ese conjunto de imágenes, en definitiva: recopilar conocimiento o información de personas. Su aplicabilidad dependerá del contexto de aplicación y puede variar desde el diagnóstico en casos clínicos, hasta el sondeo, la documentación o la validación en estudios de Ciencias Sociales y Humanidades.

No obstante, como instrumento metodológico asociado al vídeo-ensayo, entendemos que el verbo “evocar” mantiene una mayor proximidad con la intención de este tipo de creaciones audiovisuales aplicándose al amplio espectro de investigaciones de tipo cualitativo, especialmente en estudios de casos, en investigaciones etnográficas, auto-etnográficas o biográficas, y en todas aquellas metodologías de Investigación basadas en Artes e investigaciones artísticas.

En todos estos casos, la *vídeo-evocación* se basa en la grabación de las sesiones de estimulación —a partir de documentos visuales relacionados con aquello que se busca o se indaga—. Los relatos de los participantes aportarán nuevos datos al objeto de estudio que quedará registrados en las grabaciones consideradas testimonios en sí mismos. Todo

el material deberá de ser archivado y podrá ser objeto de un análisis posterior, aportando nueva información en su re-lectura o ampliando la narrativa de la propia investigación.

Además, en el ámbito de las investigaciones a/r/tográficas, permite otro tipo de indagaciones que sustituyen el material visual evocador por la relación directa con el entorno de la investigación. Planteamos, pues, el contacto con una escenografía o un contexto evocador en línea con las *Walking Methodologies* (Springgay y Truman, 2017), donde el tradicional punto de vista observador se transforma en un punto de vista participante. El cámara participa y construye la cartografía dispuesta a través del recorrido, formando parte del “*andar/narrar*” y su voz es un punto de inflexión en la propia investigación. La evocación es la causa del movimiento y la mirada es una constante provocación-reflexión; un permanente punto de vista en el desarrollo de los acontecimientos y sus relaciones.

Como forma de ensayo audiovisual no necesariamente es un instrumento dispuesto por el investigador hacia otra persona o colectivo, sino que pueden formar parte de indagaciones de tipo biográfico, lo que lo convierte, además, en una estrategia didáctica muy interesante para el aprendizaje audiovisual, en tanto que situamos el “ensayarse a uno mismo” como una técnica para desarrollar un tema concreto, como estructura desde la que plantear ideas, impresiones o emociones; y como formato narrativo desde el que abordar una obra audiovisual —encontramos algunos ejemplos en la web *WalkingLab*¹. *Performing lines y research-creation*—.

3. Discusión y Conclusiones

El vídeo-ensayo, es una pregunta permanente que desarrolla una búsqueda constante; es una forma de pensamiento que propone una mirada para permitirnos pensar a través de ella, exhibiendo en cada momento su poder especulativo porque nunca está concluido del todo. Su carácter múltiple, abierto y flexible, lo convierten en una herramienta especialmente útil en todo tipo de estudios, principalmente en ámbitos de las Ciencias Sociales y Humanidades, aplicándose en investigaciones artísticas, educativas y de la comunicación, y en estudios que hacen uso de metodologías de Investigación basada en Artes (IBA) e Investigación Artística, que han favorecido al desarrollo y la aplicación de nuevos instrumentos para la investigación en estos ámbitos, relacionados con la narrativa A/r/tográfica, como son el vídeo-registro, la vídeo-referencia y la vídeo-evocación [*video-elicitation*].

Las videonarraciones a/r/tográficas reúnen un conjunto de creaciones audiovisuales, fruto de la experimentación e indagación relacional, incluidas principalmente en el ámbito de las investigaciones en Educación Artística. Su inclusión en los programas curriculares tiene un objetivo principal: la alfabetización audiovisual, eliminando la brecha existente entre la tecnologización del individuo actual y su capacidad crítica para discernir entre los mensajes de la industria informativa y cultural. Conocer y dominar las herramientas no significa que la ciudadanía entienda todos sus mensajes. Navegar por la red y consumir sus contenidos visuales, no garantiza un conocimiento sobre su génesis, su estructura o para qué son creados. La intencionalidad de una imagen permanece velada para millones de usuarios en todo el mundo, por eso, la narrativa

1 <https://walkinglab.org>

a/r/tográfica se estructura como una forma de conocimiento aplicada al ámbito de la formación, de la investigación y de la creación, convirtiéndose en un modo de empoderamiento audiovisual para quienes la desarrollan y también para los que la consumen. Por otra parte, reproducir un contenido audiovisual no garantiza que seamos capaces de dominar la construcción de estos mensajes. Experimentar con el lenguaje promueve su uso y la capacidad para “hablar” conociendo sus formas semánticas y aquellos códigos que determinan la gramática audiovisual.

Es precisamente este despliegue pedagógico el factor que más nos interesa, pues el vídeo-ensayo y sus aplicabilidad metodológica a través de los diferentes instrumentos descritos, suponen una exploración crítica de la cultura visual y plantean un evidente ejercicio pedagógico que debe de servir para que desde la experiencia podamos crear, indagar y aprender el propio lenguaje.

4. Referencias bibliográficas

- Acconci, V. (2005, octubre). Vito Acconci. Pasos de entrada (y salida) del performance. Fin(es) del Arte [Mensaje en un blog]. Recuperado de <http://artecontempo.blogspot.com.es/2005/10/vito-acconci.html> (Trabajo original publicado en 1979).
- Adorno, T. W. (2003). *Notas sobre literatura. Obra Completa 11*. Madrid, España: Akal.
- Alter, N. M. & Corrigan, T. (Ed.). (2017). *Essays on the essay film*. New York, EE.UU.: Columbia University Press.
- Arcoba, M. D. (2020). El videoensayo como recurso pedagógico en la búsqueda y construcción de identidades en enseñanza secundaria desde la educación artística. *REIRE Revista d'Innovació i Recerca en Educació*, 13(1), 1–13. doi: 10.1344/reire2020.13.128613
- Astruc, A. (1998). Nacimiento de una nueva vanguardia: la *Caméra-stylo*. En J. Romaguera y H. Alsina. (Eds.), *Textos y manifiestos del cine* (pp. 220-224). Madrid, España: Cátedra. (Trabajo original publicado en 1948)
- Biemann, U. (Ed.). (2003). *Stuff It: The Video Essay in the Digital Age*. New York, EE.UU.: Springer Verlag GmbH.
- Brianza, A. (2019). Audiovisión e Inteligencia Artificial. En A. Gómez, A. León, O. E. Tamayo y S. Hernán. (Eds.), *Diseño y Creación*. Manizales, Colombia: Universidad de Caldas.
- Català, J. M. (2005). Film-ensayo y vanguardia. En J. Cerdán y C. Torreiro. (Eds.), *Documental y vanguardia*. Madrid. España: Cátedra.
- Conomos, J. (2016). The self-portrait and the film and video essay. In M. Hinkson. (Ed.) (2016), *Imaging Identity: Media, memory and portraiture in the digital age*. Canberra, Australia: ANU Press, The Australian National University.

- Freitas, C. y Castro, C. (2010). Narrativas audiovisuales y tecnologías interactivas. *Revista Estudios Culturales*, 5, 19-42.
- García-Martínez, A. N. (2006). La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual. *Comunicación y Sociedad*, 19(2), 75-105.
- García-Roldán, A. (2012). *Videoarte en contextos educativos. Las nuevas narrativas audiovisuales y su inclusión curricular en los programas de educación artística desde una perspectiva a/r/tográfica* (Tesis Doctoral). Universidad de Granada. Granada, España.
- García-Roldán, A. (2014). El Caso. Culturas de lo visual en entornos educativos. *Revista Electrónica de Investigación, Docencia y Creatividad*, 3, 61-82.
- García-Roldán, A. (2017). The Blind Method. Narrativas audiovisuales: Creación, investigación y enseñanza en las Artes Visuales. En R. Marín-Viadel y J. Roldán. (Eds.), *Ideas Visuales. Investigación Basada en Artes e investigación artística* (pp. 180-189). Granada, España: Editorial de la Universidad de Granada.
- García-Roldán, A. (Coord.). (2018): *Ready-made Method. 5ª Muestra Internacional de Videonarración A/R/Tográfica*. Granada, España: Vera Icono Producciones.
- García-Roldán, A. (Coord.). (2019): *Utopic Method. 6ª Muestra Internacional de Videonarración A/R/Tográfica*. Granada, España: Vera Icono Producciones.
- Godard, J. L. (director). (1998). *Historie(s) du Cinema. Capítulo 3A* [Cinta cinematográfica] Francia: Canal+, Centre National de la Cinematographie, France 3, Gaumort, La Sept, Télévision Suisse Romande y Vega Films.
- Irwing, R. L. & Cosson, A. (Eds.). (2004). *A/r/tography: Rendering self through arts based living inquiry*. Vancouver, BC, Canadá: Pacific Educational Press.
- Irwin, R; Ruth, B.; Springgay, S.; Grauer, K., Xiong, G., and Bickel, B. (2006). The Rhizomatic Relations of A/r/tography. *Studies in Art Education*, 48 (1), 70-88.
- Irwing, R. L. (2010). Arts based Educational Research: A/r/tography. En Fco. Maeso Rubio (coord.). Seminario del Máster Oficial Artes Visuales y Educación: Un enfoque constructorista. Universidad de Granada, Granada, España.
- Irwing, R. L. y García D. (2013). La práctica de la a/r/tografía. *Revista Educación y Pedagogía*, 25(65-66), 106-113.
- Kurzweil, R. (2012). *La Singularidad está cerca. Cuando los humanos transcendamos la biología*. Berlín, Alemania: Lola Books.
- Lavik, E. (2012) The Video Essay: The Future of Academic Film and Television Criticism? By Erlend Lavik. *Frames Cinema Journal*. (1) Recuperado de <http://framescinemajournal.com/article/the-video-essay-the-future/>
- Liandrat-Guigues, S. y Leutrat, J. L. (2003). *Cómo pensar el cine*. Madrid, España: Cátedra.

- Liandrat-Guigues, S. y Gagnebin M. (Eds.). (2004). *L'Essai et le cinéma*. París, Francia: ChampVallon.
- Lopate, P. (2007). A la búsqueda del centauro: el cine-ensayo. En A. Weinrichter. (Ed.), *La forma que piensa. Tentativas en torno al Cine-ensayo* (pp. 66-89). Pamplona. España: Gobierno de Navarra. Departamento de Cultura y Turismo-Institución Príncipe de Viana y Museo Reina Sofía. (Trabajo original publicado en 1996).
- Lope-Salvador, V. (2019). Retos para la investigación audiovisual con la inteligencia artificial. En J. Sierra y J. M^a. Lavín (coord.), *Redes Sociales, tecnologías digitales y narrativas interactivas en la sociedad de la información* (pp. 385-394) Madrid. España: McGraw-Hill/Interamericana de España.
- Marín-Viadel, R. (2005). La Investigación Educativa basada en las Artes Visuales o ArteInvestigación Educativa. En R. Marín-Viadel. (ed.), *Investigación en educación artística* (pp. 223-274). Granada, España: Universidad de Granada.
- Marín-Viadel, R. y Roldán, J. (2019). A/r/tografía e Investigación Educativa Basada en Artes Visuales en el panorama de las metodologías de investigación en Educación Artística. *Arte, Individuo Y Sociedad*, 31(4), 881-895. doi: 10.5209/aris.634095
- Maturana, F. (2001). El Vídeo Etnográfico en la Reciente Antropología Visual Chilena. En *Actas del IV Congreso Chileno de Antropología, Tomo I* (pp. 579-587). Santiago de Chile, Chile: Colegio de Antropólogos de Chile A. G.
- Muestra Internacional de Videonarración A/r/tográfica (2014-2020). Muestra Internacional de Videonarración A/r/tográfica. Granada, España: Vera Icono Producciones. Recuperado de <http://www.videonarracionartografica.es>
- Richter, H. (2007). El ensayo Fílmico. Una nueva forma de la película documental. En A. Weinrichter. (Ed.), *La forma que piensa. Tentativas en torno al Cine-ensayo*. (pp. 186-188). Pamplona. España: Gobierno de Navarra. Departamento de Cultura y Turismo-Institución Príncipe de Viana y Museo Reina Sofía. (Trabajo original publicado en 1940).
- Sitney, A. P. (Ed.). (2000). *Film Culture Reader*. New York. EE.UU.: Cooper Square Press. (Trabajo original publicado en 1970).
- Stuckey-French, N. (2012): The video Essay. *American Book Review*, 33(2), 14-15.
- Springgay, S & Truman, S. E. (s.f.). *WalkingLab. Performing lines & research-creation*. *WalkingLab*. Recuperado de <https://walkinglab.org>
- Springgay, S. & Truman, S. E. (2017). A Transmaterial Approach to Walking Methodologies: Embodiment, Affect, and a Sonic Art Performance. *Body & Society*, 23(4). 1-32. doi:10.1177/1357034X17732626
- Thalhofer, F. (2000). *Korsakow Syndrom. Website of the Artist*. Berlin, Deutschland. Florian Thalhofer. Recuperado de <http://thalhofer.com/korsakow-syndrom-a-nonlinear-and-interactive-film-about-alcohol>

Thalhofer, F. (Productor). (2011). *This is a SNU* [Digital Media Vimeo]. Recuperado de <http://vimeo.com/27396824>

Thalhofer, F.; Aston, J., and Odorico S. (2018). A Few Questions for Florian Thalhofer. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, (15), 106–112. Recuperado de www.alphavillejournal.com/Issue15/InterviewThalhofer.pdf

Warren, Ch. (Ed.). (1996). *Beyon document. Essays on Nonfiction Film*. Middletown, CT, EE.UU.: Wesleyan University Press.

Weinrichter López, A. (ed.). (2005). Una forma que piensa: notas sobre la tradición ensayística europea. En *I Congreso Internacional sobre el Cine Europeo Contemporáneo CICEC'05*, (pp. 58-65). Barcelona, España: Universitat Pompeu Fabra.

Weinrichter López, A. (Ed.). (2007). *La forma que piensa. Tentativas en torno al Cine-ensayo*. Pamplona. España: Gobierno de Navarra. Departamento de Cultura y Turismo-Institución Príncipe de Viana y Museo Reina Sofía.

HOW TO CITE (APA 6ª)

García Roldán, A. (2020). El vídeo-ensayo en las metodologías Artísticas de Investigación en Educación. La creación audiovisual como una estructura de indagación en contextos de formación, investigación y producción artística. *Comunicación y Métodos | Communication & Methods*, 2(1), 108-125. doi:10.35951/v2i1.68