

Aporías de la investigación

(tras,

sobre,

so,

sin,

según, por, para, hasta,

hacia,

desde,

de,

contra,

con, cabe,

bajo,

ante,

en) **arte.**

Notas sobre el saber.

— Juan Luis Moraza

Indice

I. Aspectos generales del presente en relación a la investigación

- I.1. La idea de Universidad en la lógica del capitalismo cultural.
 - I.1.1. Capitalización del conocimiento y temporalización del saber.
 - I.1.2. Precariedad e hipertrofia de la investigación industrial.
 - I.1.3. Investigación continua versus investigación discreta.
- I.2. Trabas y resistencias epistemológicas.
 - I.2.1. La epistemología como obstáculo epistemológico.
 - I.2.2. Investigación y semblantes de investigación. Apariencias y parodias.
- I.3. Inercia antirelativista y voluntad de simplicidad.

II. Aspectos específicos del arte en relación a la investigación.

- II.1. Legitimidad del arte en el contexto científico/universitario.
 - II.1.1. La resistencia epistemológica del arte.
 - II.1.2. Condiciones de falsación.
- II.2. Saber del arte.
 - II.2.1. Recursividad subjetual.
 - II.2.2. Condensación real:imaginario:simbólico.
 - II.2.3. Diferencial arte como excedencia e incidencia cultural.
- II.3. Modelos de investigación en Bellas artes (posibilidades y límites).

III. Propuestas:

- III.1. Sugerencias Externas. Propuestas a la Universidad.
- III.2. Sugerencias Internas. Propuestas a los artistas.

Me gustaría agradecer a la organización y al público asistente por hacer posible este encuentro. Y no sólo de modo protocolario, pues querría hacer notar que mis palabras en este congreso sobre la Carrera Investigadora en Bellas Artes, van a consistir precisamente en un agradecimiento, convirtiendo esas palabras iniciales en el núcleo mismo de la cuestión sobre la relación entre arte e investigación. Gracias, pues, por hacer posible el privilegio de estar aquí, que responde al privilegio de haber sido reconocido doblemente: como artista en el campo del arte, y como investigador en el ámbito universitario. La gratitud confirma el carácter gratuito de todo lo que importa. Gratuito porque la fortuna es imprevisible y ajena a cualquier lógica, y porque no es una transacción, no pertenece al circuito de la remuneración, ni siquiera de lo que puede pagarse. Y es realmente extraordinario que ese don pueda ser además una carrera, sea artística o investigadora: un gozo remunerado que puede ser lo opuesto de la conversión del arte en mercadería y la investigación en burocracia. El campo completo de categorías, de métodos, de personas, queda en suspenso cada vez que alguien acomete el atrevimiento del descubrimiento y la creación ...y se restablece cada vez que se produce el acontecimiento del reconocimiento. Mi gratitud remite entonces a ese largo momento de reconocimiento en el que algo de la investigación y del arte, en lo que tienen de juegos sociales, quedan confirmados. Aunque ese reconocimiento doble y paralelo: –artístico e investigador- hace explícita la dificultad de un reconocimiento integrado del arte como investigación...

Juan Luis Moraza

I Aspectos generales del presente en relación a la investigación

Indagar, elaborar, desvelar, descubrir, inventar, expresar, son tareas gratas que se encuentran en el origen psíquico del deseo del arte y de la investigación. Cuando la curiosidad, el espíritu de juego, la indagación ...se convierten en carrera -en el doble sentido, de profesionalidad y de persecución, concurso y afán de premio-, esas indagaciones gratas y gratuitas se insertan en la complejidad de los valores de uso y de cambio. Resulta entonces difícil pensar sobre la investigación sin atender a ciertos aspectos característicos de nuestro presente cultural, de nuestro presente tecnológico, social, institucional...

I.1. La idea de Universidad en la lógica del capitalismo cultural.

La cultura es un sistema de transmisión por procedimientos no genéticos, mediante elementos materiales e inmateriales que catalizan procesos didácticos que aspiran a la reproducción, a la repetición. Cuanto más despótica, más una cultura pretenderá que esa autorreplicación suceda sin fisuras, sin cambios, para lo que generará sistemas didácticos, artefactos, relatos, ritos, mitos, doctrinas, técnicas, sistemas coactivos, inductores o seductores... Por eso el antropólogo Edward T. Hall advertía que toda cultura es, en sí -por su exclusividad y por su latencia-, dictatorial. Entre la repetición y la contingencia, entre lo que resulta obligatorio y lo que no está prohibido, los grados de libertad son causa y efecto de la diversidad cultural.

La Universidad surgió en el siglo XII como un consorcio corporativo de docentes (*consortium magistrorum*) con el objetivo de adquirir suficiente autonomía frente a los poderes fácticos de la Iglesia y el Estado. Pero bajo ese impulso corporativo subyacía el anhelo de conquistar libertad suficiente para que ninguna autoridad controlase el libre pensamiento, para que la transmisión del conocimiento no fuese adoctrinamiento dogmático o mero adiestramiento mecánico. Esa descentralización, ligada a una apasionada búsqueda de conocimiento más allá de la aceptación dogmática, provocó una circunstancia en la que, inevitablemente, surgieron nuevas ideas, nuevas aspiraciones, nuevas formas de organización, nuevas facultades... Durante ocho siglos, la Universidad no ha sido sólo un lugar de transmisión, sino un espacio relativamente autónomo de producción de saber. O al menos con la suficiente autonomía como para poder desarrollar líneas de pensamiento y de sensibilidad no prescritos por las autoridades externas (religiosas, políticas, económicas), expandiendo el espacio entre lo no-prohibido y lo no-obligatorio...

No obstante, la supuesta neutralidad del conocimiento se basa en el mito nada neutral de la verdad científica. Por su poder cognitivo y técnico sobre la realidad, la ciencia ha ganado una fuerte legitimación cultural hasta convertirse en omnipotente (tecnologías de control), omnipresente (un mundo tecnificado extensivo, ubicuo hasta la máxima saturación) y omnisciente (indiscutibilidad epistémica) registro de la verdad... Su poder de predecir y producir, la han convertido en el gran instrumento del progreso y del control sobre la naturaleza y sobre la sociedad, especialmente mediante la fructífera relación entre la tecnociencia y el capitalismo, y finalmente a través de las -así llamadas- "ciencias de la vida". Esa entente entre técnica, política y economía, habrá encontrado en el conocimiento científico un lugar privilegiado de legitimación.

La indiscutible legitimidad de la (tecno)ciencia (y del tecno-arte) en las sociedades del capitalismo cultural supondrán, pues, cambios sustanciales en la Universidad. En nombre del servicio social, de la adecuación a las necesidades reales, de la eficacia funcional ... estos cambios procuran una selección artificial de la investigación y la docencia asociadas a campos de producción industrial y de rentabilidad inmediata. Convertida

en una abstracción legitimadora, la noción de “sociedad” deviene la máscara del rostro del poder: En el mercado real de la economía financiera, la investigación es una exigencia de implantación y dominio. Lo que de forma alegre se llama “investigación y desarrollo”, I+D, y también “investigación, desarrollo e innovación” (I+D+I), no es sólo un modo de promocionar la indagación, sino también y sobre todo una intensificación de la adecuación industrial: en una sociedad vectorizada por la empresa y las finanzas, el conocimiento, la investigación y la innovación se promueven de acuerdo a los intereses sectoriales del mundo financiero y empresarial. El vínculo didáctico se inserta así en una industria docente; la investigación se convierte en desarrollo industrial, y la universidad misma en parte de la gran industria de la experiencia.

Las necesidades, deseos, problemas, trastornos, tanto personales como sociales no siempre encuentran solución en objetos reproducibles industrialmente; Como han mostrado las ciencias humanas y la clínica, a menudo los objetos vienen no tanto a solventar o resolver sino a ocultar los problemas bajo el brillo inerte de la mercancía, limitándose a enmarcar y desvitalizar los síntomas. En todo caso, el campo de las humanidades y las artes, difícilmente encontrarán su desarrollo en el campo industrial, incluso a pesar de existir una particular industria cultural y una paradójica industria de la experiencia. La economía financiera no es neutral con respecto a la población y a sus vivencias: traducir los deseos, anhelos, necesidades e incertidumbres a significantes y objetos, supone convertir al sujeto en un mero agente reproductor de la industria, en un simple intermediario útil entre un objeto inicial insatisfactorio y otro nuevo supuestamente satisfactorio -en una cadena irrefrenable de insatisfacción perpetua... Cuando la investigación está dirigida -mediante ayudas, dotaciones, infraestructuras y personal- en sus líneas de trabajo por intereses financieros o políticos; cuando la propia universidad se supedita también a esos intereses, resulta obvio que otras líneas de trabajo -ajenas a las expectativas de rentabilidad industrial, financiera o política- queden subrepticamente marginadas y abandonadas. Independientemente de las ganancias económicas,

las pérdidas antropológicas derivadas de esta adecuación industrial de la investigación son inconmensurables. Conforme el conocimiento se vuelve neutral, al servicio de la técnica, la política y la economía del capitalismo avanzado, técnica, política y economía, quedan reducidas a un sistema de controles de recursos tanto materiales, como humanos y ambientales. De la ciencia como campo de conocimiento, a la industria tecnológica como vector de investigación unilateral; De una formación humana a una formación profesional; de la Universidad como centro autónomo de producción y transmisión de saber, a una industria didáctica subsidiaria de una mera adecuación e inserción laboral. Y del arte, en fin, a una industria cultural.

ARTE	CULTURA VISUAL (techné)	(industria cultural)
CIENCIA	TECNOCIENCIA	(industria tecnológica)
UNIVERSIDAD	FORMACIÓN PROFESIONAL	(industria didáctica)
formación humana	adecuación laboral	(profesionalización)
INVESTIGACIÓN	I+D+I	(adecuación industrial)

Ello supone una regresión preuniversitaria: el paso de la Universidad como lugar libre de transmisión y producción de conocimiento, a la Universidad como fase última de la Formación Profesional. La formación humana (dirigida al individuo en cuanto figura universal y común a toda la Humanidad, por tanto, en cuanto sujeto de los derechos –y deberes– humanos, es decir, en cuanto abstrae las determinaciones de raza, idioma, religión, sexo, etc...) y la formación cívica (dirigida a formar ciudadanos partícipes de una Jurisdicción, de una raza, un lenguaje, un país, una religión, una clase social...), quedan circunscritas a mera adecuación laboral, y por tanto ideológica, a un adiestramiento conductual.



I.1.1. Capitalización del conocimiento y temporalización del saber.

El desarrollo del capitalismo ha conducido a lo que se conoce como “sociedades del conocimiento” (P. Drucker), o “capitalismo cultural” (Castells). La capitalización del conocimiento, característica de nuestra época, es apenas una consecuencia interna del desarrollo de la lógica del plus-valor. El plus-valor consiste en el trabajo no remunerado, que viene a capitalizar la diferencia entre los beneficios y los costes de producción. Como apuntó Marx, la lógica del *plus-valor* transforma la economía de mercado en una economía financiera ajena a las leyes de la oferta y la demanda. Del valor al plus-valor, de las economías de producción a las economías de servicios, se produce un proceso de capitalización del valor, de capitalización del conocimiento. La promoción financiera del trabajo inmaterial es la consecuencia de una capitalización del trabajo. Así, las “sociedades del conocimiento” no se definen por la centralidad del saber, sino por la capitalización del conocimiento, sustituido por unidades de información y unidades de valor. En este contexto, el interés público queda sustituido por los índices de audiencia condicionados, la función pública por el gasto público, y el servicio social por la empresa pública. El desarrollo incremental de la capitalización del valor conlleva así la despolitización de la política, la desmercantilización de la economía, y, en fin, la destitución de lo público como tal. Así mismo, este desarrollo conlleva inexorablemente una creciente concentración financiera proporcional a un exacerbado endeudamiento público y privado.

El conocimiento, la investigación, la universidad, y el arte serán redefinidas respecto a su lugar en el entramado de la asistencia pública. La Universidad no será ya considerada como un espacio de moratoria cultural donde gestar conocimiento, el lugar en el que la sociedad a través de sus sabios, reflexiona, genera alternativas, sugiere posibilidades, sino una industria de entrenamiento industrial o de adiestramiento sociopolítico.

La indagación tenderá así a convertirse en un sistema de desarrollo empresarial¹.

La lógica del capitalismo avanzado desarrolla esta ventriloquia trascendental por la que el interés de la inercia financiera dice hablar en nombre de la sociedad, convirtiendo no la economía, sino cierto discurso financiero, en el vector fundamental alrededor del que generar modelos de desarrollo y direcciones de investigación: en nombre del servicio público, la rentabilidad industrial, financiera y política, vienen a sustituir a la búsqueda de rentabilidad humana, social, antropológica. Pero la rentabilidad industrial, la rentabilidad financiera, o la rentabilidad política, no necesariamente coinciden o conllevan una rentabilidad social, y ni siquiera la sociometría puede garantizar una medida de la rentabilidad humana. La sociedad misma es una gran abstracción científica bien diferente de la gente, de sus males, de sus alegrías, de sus inquietudes.

La capitalización del trabajo conlleva además una temporalización del saber. La investigación será una de las fuerzas del ejército cultural en los paisajes de la guerra financiera de las sociedades del conocimiento. Ya no es imprescindible que la investigación militar se sitúe en la vanguardia de la investigación, pues no es ya que la guerra sea una continuación de la política por otros medios, sino que la política misma es una continuación de la economía por otros medios. Esta economía financiera asume la fuerza capitalizadora de la investigación, por lo que situará la investigación, el desarrollo y la innovación, a la cabeza de sus objetivos estratégicos, pues se trata de una economía basada precisamente en la inercia acrítica de esa aceleración plusvaliosa. Las exigencias temporales no responden a necesidades de adecuación, sino a la lucha de competencias financieras.

I.1.2. Precariedad e hipertrofia de la investigación industrial.

Conforme la investigación se supedita a las demandas industriales y financieras, tanto más los equipos de investigación deben crecer internamente hasta adquirir una escala industrial.

¹ Esta circunstancia es apreciable tanto en los procesos de convergencia europea en el campo de la Educación, claramente escorados hacia la promoción de la investigación subvencionada por instancias privadas, como en los últimos cambios ministeriales (Marzo 2008), que han hecho depender la Universidad Española no ya del Ministerio de Educación, sino del recién creado Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación, abiertamente destinado a la potenciación de la investigación empresarialmente inducida...

Esta pertenencia es hiriente para todas las Humanidades, y de forma especial para las Artes. El estrangulamiento es aún más intenso para las Facultades de Bellas Artes desde el Decreto ahora en estudio según el cual las Escuelas de Artes y Oficios y otras Escuelas Superiores podrán ofrecer un nivel equivalente al "grado" —y así el acceso directo a masters y programas de doctorado— sin una adecuación a las exigencias de calidad previstas por las leyes de Convergencia Europea ...como si no hubiese existido el esfuerzo de 20 años de adecuación de las enseñanzas artísticas a la Universidad.

Sin duda esto permite emprender tareas de otro modo imposibles. Y sin duda la investigación personalista topa con ciertos límites de desarrollo, pero también es cierto que las razones por las que la elaboración artística se haya realizado casi siempre de forma individual no son fútiles. El gran problema de la investigación altamente organizada con su prescripción de las funciones del científico individual, es que constituye una voluminosa y muy pesada maquinaria que no puede cambiar fácilmente de dirección para responder a las necesidades cambiantes del mundo de las ideas. Ello constituye eventualmente un impedimento epistemológico. Por lo demás, las aparatosas maquinarias investigadoras resultan cada vez más un requisito imprescindible para acceder a ciertas dotaciones, pues la administración tiende a favorecerlas, marginando equipos pequeños ..sin que ello garantice ni favorezca mejores resultados ni mejoras metodológicas. Esas aparatosas maquinarias investigadoras conllevan además protocolos administrativos desproporcionados a sus objetos, y la persistencia y desarrollo de las peores formas de jerarquía.

La precariedad de los jóvenes investigadores no sólo es profesional, derivada de los escasos y frágiles contratos, sino que también proviene del ámbito universitario, de sus exigencias administrativas, de sus inercias laborales, de sus escalafones -no basados en el saber sino en el poder, en la prelación, o incluso en las injerencias de la política universitaria. Del hecho de que la comunidad de legitimación científico/universitaria, no siempre esté compuesta por los más sabios, sino por los más instituidos, de acuerdo a un sistema de despliegues territoriales. Cuando el saber no es la fuente de la autoridad universitaria, el reconocimiento de los jóvenes investigadores se vuelve problemática, y los complejos, los miedos y los caprichos de los poderosos pueden evitar el crecimiento y el desarrollo de los jóvenes talentos. En el campo del arte, esta precariedad es aún más notable, en tanto las exigencias supuestamente científicas tienden a generar prejuicios metodológicos implacables. La precariedad laboral y económica, la adecuación industrial, financiera y funcional (finalista), y la hipertrofia administrativa, suponen obstáculos reales para la investigación. Pero estas formas

de precariedad en el ámbito investigador –tanto público como privado- acompañan a otras propias del campo de la investigación, ligadas a los obstáculos epistemológicos derivados de la categorización, la especialización, la subordinación cognitiva...

I.1.3. Investigación continua versus investigación discreta.

“transformación controlada o dirigida de una situación indeterminada en otra que es tan determinada en sus distinciones y relaciones constitutivas, que convierte los elementos de la situación original en un Todo unificado”
(J. Dewey)

Investigación, en arte, significa intensificación e indagación; implica disposiciones psicoperceptivas, disposiciones técnicas, disposiciones formalizadas, disposiciones de transmisión, pero no implica necesariamente la adecuación a ciertos protocolos típicos de un “proyecto”. A menudo es difícil transmitir la importante diferencia que existe entre los proyectos y los procesos artísticos. Al proyecto se le presupone una congruencia basada en la predeterminación de objetivos, métodos, y un eventual balance de resultados. Resulta improbable que la elaboración artística pueda circunscribirse a esta lógica, incluso en aquellos casos en los que la conceptualización artística llegue a sus máximos niveles, pues la implicación subjetiva y la complejidad simbólica convierten cualquier predeterminación en un obstáculo de desarrollo. La indagación artística pertenece menos al tipo de investigación discreta y finalista más prototípicamente científica, y más a un tipo de investigación continua. La elaboración artística consiste más en un proceso que en un proyecto. Pongamos apenas dos ejemplos, suficientemente distantes como para definir un espectro completo: En un extremo, lo que el escultor J. Oteiza denominó su “propósito experimental”, un proyecto de investigación perfectamente formalizado, al menos en sus planteamientos y métodos, y con un carácter finalista, conclusivo; Y en otro

extremo, lo que el pintor P. Cezanne denominó “mi pequeña sensación”, para referirse a esa sutil pero fuerte vivencia que le llevó a pintar con una sistematicidad admirable su Montaña de Saint-Etienne. Nadie podrá negar el invisible proyecto que subyacía al cezanniano proceso de indagación en esa “pequeña sensación”; nadie podrá negar tampoco el proceso psíquico, pulsional y expresivo que subyace al deliberado “proyecto” oteiziano. El tipo de proceso proyectivo o de proyecto procesual del arte, discurre entre la deliberación consciente y la latencia inconsciente. Es imprescindible advertir esa dimensión procesual para atender al desarrollo de la indagación artística, para no confundir el proyecto de investigación con protocolos discursivos que nunca son suficientes ni necesarios.

I.2. Trabas y resistencias epistemológicas.

“El conocimiento de lo real es una luz que proyecta siempre sombras en alguna parte.” (G. Bachelard, 1974: 187)

La relación entre investigación y arte es doblemente problemática. Problemática como investigación, y problemática cuando tiene al arte como objeto o como método. Y no se trata sólo de considerar los obstáculos externos, como la complejidad de los fenómenos, ni la debilidad de los sentidos y de la cognición humana, o las deficiencias institucionales, las faltas infraestructurales, los excesos superestructurales... en el mismo acto de conocimiento, surgen de manera manifiesta o latente, inadecuaciones, fallas, que son la manifestación de la subjetividad y de la colectividad. Cada ensayo de categorización surge sobre un sustrato personal y cultural que propende a la singularidad pero que también impide salir de ciertas preconcepciones. Incluso para el desarrollo científico es conveniente un desvío temporal de su voluntad de objetividad para descubrir sus condiciones, para formular cuestiones epistemológicas, meta-teóricas.

I.2.1. Epistemology as an epistemological obstacle.

Cualquier campo del conocimiento adquiere madurez cuando es capaz de formularse preguntas epistemológicas (asuntos internos), cuando es capaz de poner en crisis sus propios métodos, sus presupuestos, sus fundamentos, sus regímenes de verificación y falsación, sus modelos de congruencia...

Sin este cuestionamiento epistemológico, el conocimiento parece primitivo, desordenado y condicionado por prejuicios personales o culturales... Pero como advierte Einstein -poco sospechoso de estar en contra de la investigación-,

”tan pronto como el epistemólogo, que busca un sistema claro, se ha abierto camino en él, tiende a interpretar el contenido del pensamiento científico en el sentido de un sistema, rechazando todo lo que no encaja en él. En cambio, el científico no se puede permitir el lujo de llevar tan lejos su deseo de sistematicidad epistemológica”.

Para el epistemólogo, el investigador parece un oportunista sin consistencia, sin legitimidad... En un auténtico proceso de investigación, es difícil no encontrar situaciones en las que debe dejarse de lado las exigencias epistemológicas. Para el investigador, el epistemólogo puede ser un burócrata del saber, perdido en las ramas de la mediación y de la adecuación.

La epistemología ha adoptado las ciencias “duras” como un modelo de conocimiento a partir del cual medir la pertinencia de cualquier operación cognitiva. Pero la epistemología de la ciencia no es una ciencia: la teoría del conocimiento científico es una especie de meta-ciencia no científica, que discurre entre la filosofía, la lógica, la biología cognitiva, la psicología...

La epistemología adopta el modelo de la ciencia para legitimarse como interdisciplina fundamental; pero que la ciencia sea su objeto de conocimiento no garantiza en absoluto la científicidad de esta meta-ciencia. Ella misma no puede soportar sus exigencias, pero al adecuarse a una lógica razonable, adquiere

una posición privilegiada a partir de la cual convertir cualquier experiencia en su objeto de conocimiento, y cuando éste es la ciencia, el prestigio y la legitimidad de la ciencia conviene retroactivamente a la legitimidad y al prestigio de la epistemología.

La epistemología ha sido así considerada una ciencia, considerada una filosofía, y más allá, autores como C. Ulises Moulines han propuesto ascender a esta metaciencia a la categoría de arte... Pero la aplicación del modelo lógico-discursivo encuentra un límite insalvable en operaciones de carácter experiencial. Mientras la epistemología no redefine sus métodos de acuerdo a la naturaleza compleja del saber, la epistemología será un obstáculo a la investigación, y de forma particular, un obstáculo para cualquier ensayo sensato sobre investigación y arte.

I.2.2. Investigación y semblantes de investigación. Apariencias y parodias.

La posición privilegiada de la epistemología como “ciencia del conocimiento” habrá proporcionado una coartada perfecta para introducir no ya sólo supuestas exigencias metodológicas, sino también requisitos administrativos crecientes, confundiendo así la investigación con sus semblantes. La investigación más genuina es un proceso de indagación que surge de una “dificultad sentida” (Dewey), y que encuentra en cada circunstancia concreta su propio estilo, sus modos, sus modelos, sus sistemas de desarrollo... Confundir la investigación con sus semblantes supone pretender identificar la investigación allí donde se encuentre cierta jerga, ciertas morfologías, ciertas taxonomías, ciertas sintaxis de argumentación —por muy inconsistentes que fuesen— adoptándolas como síntomas de la propia investigación: procedimientos (estadísticos), referencias (gráficos, informaciones, datos), técnicas (aparatos escópicos, de producción y de reproducción), retóricas (léxico, sintaxis de argumentación), tengan o no sentido ...

conformándose así con verdaderas fórmulas (cierta sintaxis: $2+3=9$) allá donde serían necesarias fórmulas verdaderas (adecuación entre estructura sintáctica y contenido: $3-1=2$). Esta conformidad en los semblantes es otro modo de “impostura intelectual” (Sokal): una especialización en los protocolos que permite hallazgos sustanciales en lo insustancial, y errores fundamentales en las cuestiones fundamentales. Es sin duda más sencillo para el neófito o para el administrador identificar la investigación en base a apariencias investigadoras, que a partir de la certificación de la consistencia de los contenidos o los hallazgos de la investigación –que exige un conocimiento pleno del campo en cuestión. Pero el cumplimiento de requisitos –dados como imprescindibles para obtener reconocimiento, legitimación y financiación- en ocasiones no es necesario y nunca es suficiente. Y el resultado puede ser una pseudoinvestigación o una investigación anodina, insustancial. Podríamos por tanto identificar tres niveles de investigación:

- (a) una investigación cognitiva, sapiencial, o pura - dirigida a la adquisición de conocimiento y comprensión de la realidad;
- (b) una investigación técnica o aplicada -dirigida al cumplimiento de funciones específicas, aplicaciones industriales y patentes;
- (c) una investigación protocolaria o administrativa -dirigida a la justificación presupuestaria, la representación protocolaria y las mejoras curriculares.

Obviamente estos tres modos de investigación no son independientes, pero desde sus diferencias no resulta difícil apreciar la proporción de cada uno de ellos en cada caso particular.

I.3. Inercia antirelativista y voluntad de simplicidad.

Incluso la ciencia ha sufrido un cuestionamiento epistémico profundo. Kant había advertido de las paradojas implicadas en la imposibilidad radical de la verificación, pues para comprobar la correspondencia entre cierta categoría y el aspecto real al que

refiere, debería ser posible aproximarse a ese real sin la mediación de las categorías. John Dewey (*La miseria de la epistemología*) habrá mostrado la imposibilidad de reducir el sujeto cognoscente en la operación cognitiva. Thomas Kuhn (*La estructura de las revoluciones científicas*) habrá mostrado cómo los paradigmas determinan los soportes, las líneas de investigación y los desarrollos. Paul Feyerabend (*Contra el método*) habrá puesto en crisis los presupuestos de la racionalidad científica, dado que la realidad funciona de forma diferente fuera de los experimentos, y habrá equiparado investigador y artista, pero sólo para deslegitimar a la ciencia. Donna Haraway (*Simios, Ciborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*) habrá advertido la voz autoritaria, no neutral que subyace a los lenguajes metafóricos de la ciencia. Bruno Latour (*Ciencia en acción*) habrá propuesto una nueva (inter) subjetividad científica basada en la negociación. P. Galison & C. Jones (*Ilustrando ciencia, produciendo arte*) mostrará cómo incluso en el campo científico, la representación misma influencia la conceptualización y los procesos de investigación. Y, en fin, Karl Foester habrá recordado que no conocemos la realidad exterior, sino que apenas perfeccionamos operativamente nuestras relaciones con las situaciones reales...

Todos estos cuestionamientos han supuesto para la ciencia una reconsideración técnica, metodológica y epistemológica sobre la complejidad y la relatividad cultural. La atención a procesos no lineales, fuertemente dependientes de las condiciones iniciales, con un alto grado de aleatoriedad, con un nivel de interacciones irreductibles a cualquier cálculo, en los que el orden cuantitativo aparece impregnado de órdenes cualitativos. Esta transformación de la sensibilidad científica tiene dos importantes repercusiones metodológicas:

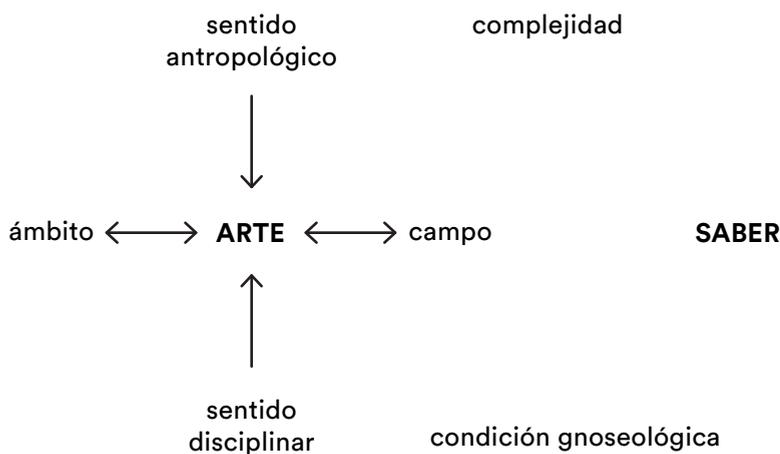
- (a). Una menor reducción de las variables, y un pensamiento más sistémico, relacional y contextual.
- (b). Un reconocimiento de la implicación subjetiva en la operación cognitiva, lo que conlleva una sensibilidad relativista y una desdramatización (y desprogramación) de los mitos de objetividad y de subjetividad...

El grado de inclusión o exclusión del sujeto ha determinado históricamente la pertinencia del conocimiento. Gustavo Bueno diferenciaba entre (a) la situación de aquellas ciencias en cuyos campos no aparezca formalmente, entre sus términos, simples o compuestos, el sujeto gnoseológico (Física, Química, Biología molecular, etc.), y (b) la situación de aquellas ciencias en cuyos campos aparezcan (entre sus términos) los sujetos gnoseológicos o análogos suyos rigurosos. (Ciencias humanas, psicología e incluso la etología...). Estas dos situaciones remiten además a dos metodologías:

metodologías α -operatorias: procedimientos de las ciencias en los que no se considera presente al sujeto operatorio. Se trata de los procedimientos que permiten a una ciencia adquirir la situación de máxima pertinencia científica.

metodologías β -operatorias: procedimientos de las ciencias sociales en los cuales se considera presente al sujeto operatorio (con lo que ello implica: relaciones apotéticas, fenómenos, principios).

Para Paul Ricoeur “*el conocimiento práctico es un conocimiento sin observación*”, pues esa es su garantía de eficacia. Y para von Foester “*la objetividad consiste en la ilusión del que cree que las observaciones pueden hacerse sin observador*”, pues de otro modo, la implicación del sujeto convertirá el conocimiento en opinión condicionada por prejuicios personales o culturales... Pero el arte es un conocimiento con observador y con observación: lo que ofrece es una mirada no neutral. La aspiración a una situación α -operatoria ha presidido el surgimiento y el desarrollo de la ciencia, incluso ha condicionado muchas escuelas dentro del campo de las ciencias sociales. E incluso en el contexto de la enseñanza artística universitaria y de la investigación artística, ha causado la fantasía de una disciplina artística capaz de excluir la subjetividad. Pero ni siquiera la subjetividad es subjetiva, pues está subdeterminada por aprendizajes culturales y sistemas simbólicos, Y tampoco la objetividad es objetiva, pues está condicionada por aspectos subjetivos y patrones culturales. Lo cierto es que la intersubjetividad y la interobjetividad (P. Buchanan) son la condición de partida en cualquier campo del conocimiento.



Las nuevas circunstancias y la nueva sensibilidad coincide con una ocasión única dentro de la historia de las ciencias: Si las ciencias ganaron su poder de predicción y de producción eficaz por una reducción operativa del número de variables, conforme la ciencia ha necesitado una sensibilidad más contextual, la complejidad de las interacciones ha conducido a unas ciencias más complejas, más sistémicas ...a unas ciencias que no sólo toman al arte como un admirado correlato, o como una ilustración elocuente, sino como un modelo de saber. Desde este contexto de la ciencia contemporánea, el arte no debe ser tomado en vano. Las ciencias de la complejidad adoptan a menudo imágenes y ejemplos artísticos para ilustrar sus nuevos modelos estratégicos, y cada vez más la biología cognitiva, y la neurología toman al arte como un ejemplo privilegiado para comprender la imaginación científica y la cognición humana en general. En esta ocasión histórica, el contexto del arte viene paradójicamente una situación poco propicia para la convergencia y la colaboración: demasiado inmerso en la singularidad del mundo artístico, sólo el contexto universitario vinculado con el arte está en disposición de ensayar esa complicidad y de aprovechar esta ocasión única. De nada servirán, en este punto, las exigencias pseudocientíficas de una supuesta adecuación del arte a la universidad ...justo cuando la vanguardia de la investigación científica está intentando aprender del arte...

II. Aspectos específicos del arte en relación a la investigación.

“Llamo artista al hombre que produce obras de arte; científico al que produce trabajos científicos; artesano o técnico al que hace o ejecuta diestramente, pero con visión circunscrita; tecnólogo, si pone en práctica creativa los principios generales del arte o de la ciencia; gestor, si maneja los productos de los artistas, de los científicos o de otros para fines conocidos. Todas estas son las clasificaciones lógicas y sus límites se superponen, pues un solo hombre puede, desde el punto de vista de su trabajo, pertenecer a más de una categoría”. (H. G. Cassidy. 1964: 19)

La exigencia histórica de una cohabitación entre arte y ciencia en el seno de la Universidad no implica una indiscernibilidad. No se trata siquiera de explicar por qué el arte y la ciencia son empresas muy diferentes, sino por qué el problema de sus diferencias y semejanza tiene lugar en el contexto de una discusión universitaria. Como sugería Catherine Goldstein (2000),

“La pregunta tiene dos caras. Una está ligada a la construcción misma del arte y la ciencia como diferentes en primer lugar, un requisito necesario para considerar cualquiera de ellos como “el paraíso” perdido del otro, y la dicotomía como una laguna mortal de nuestra civilización. La otra es la valoración de la identidad en vez de la diferencia.”

El *ethos* artístico comparte con el *ethos* científico muchos aspectos, especialmente si comparamos las artes con las fases iniciales de una investigación científica. En ambos se trata de

una observación cuidadosa del mundo, de actos y miradas creativas, del propósito de transformación, del uso de modelos abstractos para comprender el mundo, de la aspiración a elaborar obras de relevancia universal... Pero también son apreciables muchas diferencias aunque se trate de diferencias proporcionales, pues la verdadera indagación, en cualquier campo, incluye el completo espectro del sujeto cultural:

<i>Ethos Artístico</i>	<i>Ethos Artístico Científico</i>
observación	observación
elaboración	investigación
integral	parcial
emoción	razón
atrevimiento	prudencia
Motivación	verificación/falsación
búsqueda de respuesta	búsqueda de conocimiento
estética	normativo
idiosincrásico	comunicación lógico-textual
comunicación sensible	explicativo
evocativo	reducción operativa de
integralismo operativo	variables
concrección	reversibilidad
sintético	analítico
revisitable (presencialidad)	irreversible (progreso)
espíritu sincrético	espíritu crítico
metodologías β -operatorias	metodologías α -operatorias

**observación cuidadosa del ambiente propósito de
introducción de cambios, innovación, creatividad uso de
modelos abstractos para comprender el mundo
aspiran a crear obras de relevancia universal**

También en arte se utilizan modelos, (metros, paradigmas, prototipos, cánones), clasificaciones. (taxonomías, tipologías, descomposiciones, agrupamientos), definiciones, demostraciones (obras), pero resulta dudoso incluso intentar comparar las obras de arte con las elaboraciones científicas, como si fuese posible algún tipo de traducción entre un poema y un teorema...

“Cuando para la nueva mirada tuya
todas las cosas por inmortal poder
próximas o lejanas, ocultamente
unas a otras encadenadas están
de modo que no puedes perturbar una flor
sin trastornar una estrella;”

(Francis Thompson)

$$F \text{ gravit.} \propto \frac{m^1 m^2}{S^2}$$

(Isaac Newton)

Estas diferencias apuntan a una distinción sustancial entre conocimiento –noción ligada a las definiciones de la epistemología de la ciencia- y el saber –noción ligada a contextos de carácter humanístico.

Learning

experiencia
transmite emoción
todo el mundo siente el poema
relación inmediata con las cosas
representacional
implicado (observación personal)
“verdad para con”
(intensificación y vínculo con un
sujeto operatorio, como incluido en
la formulación)
metodologías β -operatorias

Knowledge

experimento (finalista)
transfiere conocimiento
sólo el científico entiende la fórmula
conocimiento de las cosas
descriptivo
neutral (observación sin observador)
“verdad acerca de”
(reducción de variables, incluido
el sujeto operatorio, excluido
de la operación)
metodologías α -operatorias

II.1. Legitimidad del arte en el contexto científico/universitario.

La inclusión de las artes plásticas en una estructura universitaria es muy reciente. Apenas 30 años en relación a la ancestral tradición de los campos científicos. El desarrollo de la universidad ha ido parejo al desarrollo de disciplinas como la medicina, la física, las ciencias exactas y más tarde las ciencias sociales. Por lo demás, no se trata de un campo unificado, y las diferencias metodológicas y epistemológicas entre las distintas ramas de la universidad muestran disputas irreconciliables, incluso en el seno de cada una de las disciplinas. De modo que la creación de las Facultades de Bellas Artes en la España de 1979, supuso una reconversión radical de la enseñanza existente en las Escuelas Superiores de Bellas Artes. La Universidad tuvo que asumir un carácter experimental irreductible, y la enseñanza del arte tuvo que asumir sus imposibilidades y sus resistencias, y ensayar nuevos modos de aproximación. La adecuación a la estructura universitaria fue contribuyendo a un aumento de la conciencia disciplinar, a una formación más completa en el ámbito cultural, a una versatilidad interdisciplinar, cuyos frutos pueden apreciarse en la mejora de la producción investigadora y en la formación de los artistas, que en su mayoría surgen ya de la universidad. No obstante, esta adecuación no ha sido suficientemente transmitida ni reconocida, y la sensación de inadecuación persiste tanto como la mitología de los métodos característicos de las ciencias “duras”.

Tanto la enseñanza artística superior como la investigación artística cuentan con un cuerpo de producciones notables, pero este reconocimiento universitario parece no conllevar una reconsideración explícita de la definición misma de Universidad capaz de integrar los nuevos modos de sensibilidad científica y las nuevas aportaciones provenientes de las Bellas Artes. La falta de conocimiento de la naturaleza del arte en las estructuras universitarias conlleva a menudo dificultades de comprensión

que se traducen en reglamentos que sólo dificultosamente dejan lugar a las Bellas Artes para competir con otras ramas del conocimiento. La pertenencia no ha conllevado una legitimidad, o bien la legitimidad no ha conllevado una adecuación entre las estructuras y la administración universitaria, y las prácticas formativas e investigadoras del arte. La “*clara conciencia de nuestra inevitable inadecuación*” (J. Biggs) nos exige reconsiderar nuestras propias condiciones de producción, pero a menudo ello se ha traducido en ciertos esfuerzos que los órganos de gestión de las Facultades de Bellas Artes han hecho para ser admitidos en el ámbito universitario, a través de intentos de contemporización con modelos y estructuras ajenas e incluso incompatibles con la naturaleza de las artes. Las trampas de esa contemporización incluyen la adopción acrítica de los semblantes de la investigación, de los protocolos de consistencia y de rigor propios de las ciencias...

El reconocimiento del arte como saber no implica delegar ese reconocimiento en una “Epistemología del Arte” entendida como una rama específica de la Epistemología General, asociada a la Teoría del conocimiento científico. Esa adecuación: (a) exigiría una certificación de ciertas condiciones de pertinencia y falsación que resultarían impracticables en y sobre arte. Y (b) concedería al arte un lugar subsidiario y propedeúptico, “impertinente” como conocimiento, como “paleo-conocimiento”, como “sublimación del conocimiento” (Wagensberg), o simplemente como “impostura intelectual” (Sokal).

II.1.1. La resistencia epistemológica del arte.

La resistencia a asimilar el arte bajo la categoría de “conocimiento” no supondrá, en ningún caso, una renuncia a cierta tensión cognitiva, a cierto compromiso cognitivo que el *saber* mantiene con ciertas expectativas de conocimiento. Muy al contrario, la categoría de *saber* asume simultáneamente un compromiso cognitivo, y un compromiso –precisamente– con los límites mismos del conocimiento. Como un campo β -operatorio, el arte privilegia los aspectos subjetivos. El gran mito del arte como

experiencia irreductible al análisis, proviene de la importancia de ese ingrediente subjetual, y del interés cultural en el mantenimiento residual de esa dimensión escultural e incultural. Y precisamente por ser un campo β -operatorio, el arte ha sacrificado la aplicabilidad y la inteligibilidad, a cambio de la intensidad y la complejidad de la experiencia. Como si la resistencia epistemológica fuese un requisito de la propia indagación, de lo indiscutible del genio libre. La mitología del arte, desde la Grecia clásica asociado a lo insondable, frente al desarrollo de la cultura científica, habrá confluído en un doble complejo de desvergüenza y de vergüenza epistemológica. Lo que habrá producido un doble efecto: (a) de atrincheramiento disciplinar, (b) y de asunción acrítica de modelos científicos...

En efecto, uno de los desarrollos del arte moderno, ligado al avance del conocimiento, ha promocionado una noción de arte experimental que incluso adopta el modelo científico de investigación, hasta proponer una forma de arte que consiste en una presentación científica declarada:

“El arte consiste en mi acción de situar esta actividad (investigación) en un contexto artístico”. (J. Kosuth)

“No presento las Matemáticas como arte; sino las Matemáticas como Matemáticas. Yo no presento mi trabajo como arte, sino que presento matemáticas y otras disciplinas científicas por lo que son, esto es, como puro conocimiento” (Bernard Venet)

Este modelo experimental ha producido fértiles frutos artísticos, pero también nuevos modos académicos que sustituyen el arte por una producción representacional culturalmente previsible aunque también lógica. Seguramente la conciencia de esta perversión fue lo que hizo advertir a Picasso sobre las aplicaciones de la noción de investigación al arte:

“Me resulta difícil entender la importancia que se concede a la palabra “investigación” en relación con la pintura moderna. [...] con frecuencia, la idea de la investigación ha hecho que la pintura se extravíe y que el artista se pierda en elucubraciones mentales. Quizá haya sido éste el principal defecto del arte moderno. El espíritu de la investigación ha envenenado a quienes no han entendido por completo todos los positivos y concluyentes elementos que hay en el arte moderno” (P. Picasso)

No se trata, en todo caso, de repudiar la noción de investigación, -lo que vendría a renovar la desvergüenza epistemológica del arte, pero tampoco de asumir sin cortapisas modelos externos, renovando la vergüenza. La ocasión universitaria del arte impone la posibilidad de una superación de ese doble complejo. El vencimiento de las resistencias epistemológicas del arte puede convertirse así en una discusión epistemológica que incluya la puesta en crisis de los límites de la epistemología en relación al arte...

II.1.2. Condiciones de falsación.

La noción de falsación (Popper) vino a sustituir la clásica noción científica de verificación, asumiendo el límite y la provisionalidad irreductible de cualquier categoría científica. Pero aún así, la noción de falsación conserva la centralidad de la cuestión de la verdad (-eje de relaciones paradigmáticas-), mientras pero la cuestión de la verdad artística pertenece menos al campo paradigmático que al campo pragmático (usos). Los protocolos de campo -epistemológicos- y de ámbito -comunidad científica, e instituciones científicas) están vinculados, en arte, con la emoción y con los sistemas de consenso de la comunidad artística y el Mundo del arte, respectivamente. Estos protocolos de falsación artística suponen un complejo sistema de reconocimientos cuyos agentes completan el espectro social: (a) otros artistas, (b) intermediarios culturales que introducen las obras en el plano del discurso y la historia -críticos, historiadores del arte-, (c) las instancias que introducen las obras en el plano del valor patrimonial -museos, coleccionistas, mercado del arte-, y (d) el público en general (A. Bowness). Las falsaciones en cada uno de estos niveles sociales, apelan al plano vivencial, a los hábitos sociales, al derecho consuetudinario, a conocimientos experto... Esta diversidad de las condiciones de falsación introduce un grado de complejidad que fácilmente puede ser tomado por relativismo absoluto. Pero la falsación artística no avanza por una circularidad endógena, autoinmune, sino por un sistema de negociación social cuyas instancias se regulan

recíprocamente, lo que incluye el espectro entero de emociones personales y de vínculos sociales, aspectos semánticos (ligados al valor paradigmático de la representación), aspectos sintagmáticos (ligados a la estructura, a la sintaxis categorial presente en las obras), y aspectos pragmáticos (ligados a usos, efectos perceptivos, emocionales, categoriales, culturales).

II.2. Sabœr del Art.

Casi todas las palabras de origen indoeuropeo vinculadas con los actos de conocimiento, remiten a un vínculo estrecho y no neutral entre un sujeto y un mundo. “Conocer” (γινωσκειν, γνωσις) está emparentado con “engendrarse” (γενωσις), bajo la raíz γν (gen), de la que deriva ese co-nacimiento (cognoscere), pues conocer es hacerse uno en cuanto otro. Del mismo modo, el cogito (*co-agitare*) remite a una agitación recíproca, por la que sujeto y objeto se ven mutuamente estremecidos. Las derivas del conocimiento científico y de la epistemología de la ciencia, a menudo han olvidado esa reflexibilidad mutualista que aleja del conocimiento toda neutralidad. La aplicación de la noción científica de conocimiento sólo puede hacerse bajo ciertos límites, pues la conciencia de la falta de neutralidad es irrenunciable en el arte. El límite de la ciencia es el sujeto, el punto ciego de la observación. El arte parte de ese punto ciego para convertirlo en su centro, alrededor del cual se desarrolla la construcción de los modelos. Esto sitúa al arte en una posición *éxtima* (J. Lacan) respecto a la ciencia. *Éxtima* significa que su exterioridad es íntima, pues se encuentra en su núcleo formativo aunque simultáneamente supone una puesta en crisis radical. En efecto, el arte remite a un saber pre y post-filosófico, pre y post-científico. En este sentido, me gustaría recordarles tres términos conectados, en tanto las palabras son cristales a través de los cuales podemos observar la experiencia que las ha creado: La palabra “arte” (*ars*) encuentra su opuesto en la palabra inercia (*iners*): el arte asume una articulación que armoniza, integra, unifica, que moviliza y activa. Por el contrario, la inercia es una

resistencia al cambio de estado, por ello la inercia es lo contrario del arte, y lo contrario de la vida...

La palabra “ciencia” (*scientia*) proviene de una noción de conocimiento basado en la escisión, en la fragmentación, en la separación ...que comienza con la escisión epistemológica mediante la que se diferencia el objeto observado del sujeto observador; para a continuación proceder a distinguir los objetos entre sí de la forma más clara, distinta y funcional que sea posible.

Y finalmente, la palabra “saber” (*sapere*) es previa a la diferencia filosófica entre el conocimiento inteligible (sobre el que se desarrollará la noción de ciencia), y la experiencia sensible (alrededor de la que se desarrollará el arte). Desde el latín, *sabere* significa simultáneamente conocimiento y sabor. Así que podremos identificar al *homo sapiens* no sólo como el capaz de conocer, de saber, sino el capaz de saborear, de deleitarse. En este sentido, el arte ha sido el modo de conocimiento que menos ha evitado esa complejidad, que asume que no hay observación sin observador. Si la ciencia obtiene su poder de la escisión y la separación de variables, el arte contiene la capacidad de articulación y de síntesis, integrando subjetividad, cultura y naturaleza... Sacrifica así la aplicabilidad y el deseo de poder, por el deseo de forma. El arte es la genuina realización del *sabere*.

El castellano conserva esta noción integral en la diversidad de acepciones del verbo “saber”. Cuando decimos “saber de algo” nos referimos a un sujeto operatorio que conoce algo del mundo.

Cuando decimos “saber a algo” nos referimos a un objeto que nos sabe, en el sentido en el que es el objeto el sujeto de ese verbo: la manzana nos sabe en tanto nos produce ciertos efectos perceptivos; y nosotros sabemos de la manzana en tanto esos efectos perceptivos se convierten en parte de un conocimiento.

Esta dimensión pre y post-filosófica del *sabere* artístico importa a una consideración sobre la investigación. Pensar, indagar, conocer “artísticamente”, implica sumergirse en esa noción integral de *sabere*. Así, debemos referirnos a un “arte como pensamiento” (Hanneke Grootenboerg), a un “pensar a través del arte” (Jones), a la obra de arte como un rico depósito de saber integral que excede la aplicabilidad y la mermada funcionalidad del

funcionalismo. Un “conocimiento-del-objeto” (Paul H. Hirst) supone, en este sentido, que es el objeto mismo el que sabe, el que nos sabe, el que nos pone a saber. Si los genes (Watson y Creek) son paquetes de información biológica, los *memes* (Dawkins) son paquetes de información cultural. Desde esta perspectiva, las obras de arte no son sólo memorias de investigación, sino complejos *memes*. Son los objetos en sí, los que contienen, administran, gestionan su saber. La obra hace saber porque lo produce haciéndose obra en el espectador al ponerle a trabajar (sentir, pensar, decir).

Por ello el artista es un productor de patrimonio. Lo que se deriva directamente de la habitual consideración del arte como patrimonio cultural. La conservación del patrimonio comienza, pues, con la garantía de unas buenas condiciones de producción. La indagación es, en sí, un patrimonio de la humanidad. Ninguna remuneración puede sustituir al deseo de saber que es, en sí, gratuito. Por ello la responsabilidad de la administración deberá considerar la trascendencia de esas garantías de producción patrimonial. En el entramado de intereses político-económicos propio de nuestras sociedades, la administración pública y la Universidad, tendrán que asumir la responsabilidad de conservación de esos depósitos de saber, pues de otro modo el diferencial artístico puede convertirse en una especie en peligro de extinción, arrasada por los flujos de una cultura visual neotécnica de alta rentabilidad financiera y de escaso rendimiento antropológico.

II.2.1. Recursividad subjetual.

No existe otro campo de saber más hospitalario, que restrinja menos variables, que procure integrar, articular, armonizar elementos tan diversos y heteróclitos. El arte incluye el factor subjetual (y su límite de saber, su no-saber) como elemento irrenunciable de su formulación. Posee así un carácter β -operatorio cuya centralidad se encuentra en la vivencia, en la emoción. Se asume la vivencia como unidad de información

integral e integrada. De este modo, reconoce de forma específica de qué modo en cada acto cognitivo la singularidad vital y cultural modifican la percepción y la categorización. El arte transforma la percepción y configura, constituye la subjetividad. Así, la recursividad subjetual hace que cada nueva representación se vea modificada por la consciencia adquirida en el proceso de elaboración.

II.2.2. Condensación real: imaginario:simbólico.

Asumiendo la vivencia como unidad de información integral, la elaboración artística supone el anudamiento de aspectos reales, materiales, pulsionales, de aspectos imaginarios, vivenciales, y de aspectos simbólicos, culturales. Las ilustraciones científicas, para cumplir su objetivo, se adecuan al programa funcional de Sentido, intentando minimizar cualquier factor expúreo, y cualquier aspecto subjetual/expresivo. A pesar de ello, incluso en esas imágenes funcionales, persiste la latencia de los sustratos paleo-lógicos subyacentes a la teoría-fórmula. En las imágenes artísticas, esa latencia se hace presencia, en un plus que excede al programa funcional o simbólico (político, religioso, mitológico) de construcción de Sentido. Ese carácter no-lineal, no-inercial convierte la complejidad factorial del arte en el mejor ejemplo de la cultura entendida como paquete de información cultural (meme).

II.2.3. Diferencial arte como excedencia e incidencia cultural.

La cultura es un contrato que promete inteligibilidad y convivencia, si nos comportamos como si los signos que utilizamos se correspondiesen con aquello a lo que se supone que refieren. La realidad de la que hablamos, de la que pensamos,

que reconocemos, es una realidad imaginario-simbólica: es la realidad tal y como la identificamos como realidad, resultado de una compleja red de significaciones y sentidos. Lo que queda fuera de esa realidad, de la operación cultural de simbolización, como exsimbólico o insimbólico, es lo que Lacan cifrará como “real”. La religión reinsertará ese real en el mundo simbólico al otorgarle Sentido, Nombre, Atribuciones, incluido el espectro entero de categorías simbólicas ligadas a lo incognoscible, lo indecible, lo divino. Y la ciencia anotará que ese real es sólo el reflejo de nuestra temporal dificultad para encontrar una formulación simbólica adecuada. Sin duda la capacidad de producción y predicción muestran que el conocimiento científico toca lo real, que se hace presente en la técnica. Pero sólo el arte se elaborará alrededor de ese real, dejando que algo de lo exsimbólico e insimbólico que ha quedado fuera del contrato de “realidad”, se haga presente en las obras. Tal y como el alfarero elabora agujeros mediante la confección de paredes, de umbrales, de paréntesis que funcionalizan el hueco, el artista presentifica ese real mediante obras. No representa, sino que presencializa algo de ese exsimbólico e insimbólico.

La elaboración artística implica las tres dimensiones antropológicas (G. Bueno): (1) relaciones humanos:humanos; (2) relaciones humanos:seres-no-humanos-no personales; (3) relaciones humanos:seres-personales-no-humanos. Pero no es un mero registro antropológico que permita “analizar” cierta sociedad. Aunque sea una condensación antropológica que incluya por tanto el límite mismo de la comprensión cultural, lo que diferencia el arte de otras formas de producción cultural es lo que excede la información “arqueológica”, lo que excede el registro cultural, el registro sociológico, el registro psicológico, el registro ideológico, el registro antropológico... Esta excedencia e incidencia artística remite al modo en el que ciertas elaboraciones, que pueden realizarse para cubrir o cumplir “funciones” culturales (representaciones suntuarias, religiosas, ideológicas, etc.), puede hacerlo “por exceso”, introduciendo aspectos reales, imaginarios y simbólicos no previstos, no solicitados, de modo que sutizando, intensificando, afuncionalizando, desimbolizando, subjetivando, ofrecen algo sobre ese anudamiento único de real, imaginario y simbólico. En las imágenes religiosas, científicas, técnicas

o propagandísticas, se pretende la máxima adecuación al programa funcional de Sentido, la minimización de factores expúreos, y la minimización de lo subjetual/expresivo. Y sin embargo, incluso a pesar de ese esfuerzo de adecuación funcional, a toda imagen u objeto subyace una latencia de los sustratos paleo-lógicos subyacentes a la teoría-fórmula, a la significación, al dogma. El arte, en su sentido disciplinar, surge cuando se produce una excendencia o una incidencia en y de ese sustrato. En la imagen artística, algo queda liberado del programa, y lo que emerge es un escultural o incultural.

La complejidad del saber del arte supone:

- a). intensificación. La experiencia artística es, esencialmente, un acontecimiento de intensidad. Incluso lo más común o cotidiano puede llegar a enriquecerse por esa intensificación metamórfica.
- b) procesualidad radical. La elaboración artística supone una adaptabilidad recursiva que convierte cualquier planificación en un elemento técnico tan útil como prescindible.
- c) incertidumbre. La incertidumbre es una consecuencia de la procesualidad radical.
- d) funcionalidad integral. Que excede las restricciones del funcionalismo.
- e) complejidad (real/imaginario/simbólico). La elaboración artística no renuncia a la diversidad de variables que componen la experiencia, siendo por tanto una articulación de aspectos culturales, aspectos vivenciales, y aspectos reales, ajenos a cualquier representación.
- f) adiscursividad. No sólo no existe una correspondencia verbal para las imágenes y los objetos, sino que la presencialidad de imágenes y objetos no puede comprenderse desde modelos lógico-discursivos, semióticos o epistémicos.
- g) anaxiomática, paradójica. Para las evoluciones de la elaboración artística los axiomas se ven sometidos sistemáticamente a un pensamiento paradójico. El arte no es una respuesta, sino un sistema de preguntas sensibles.
- i) analógica. La lógica del arte es analógica, avanza por distinciones y relaciones estructurales, no mediante inferencias lógicas (deducciones o inducciones)
- j) dialógica. No se produce sino como receptividad y negociación social.
- k) abductiva (Ch. Pierce). Se trata de pensamiento hipotético, salto lógico en el vacío capaz de utilizar información faltante, como una especie de “retroinducción”, o de pensamiento hacia atrás (Sherlock Holmes), como una “bomba de intuición” (Daniel C. Dennet)
- l) locucional. Las proposiciones artísticas tienen carácter performativo, en

tanto la enunciación misma es en sí transformativa. El sentido de la proposición es producido por el acto mismo de la proposición.

m) *perconocimiento*. Arte, lo que podemos reconocer como tal, es lo que como tal podemos reconocer en tanto límite cognoscible. No podemos reconocer el arte, sino *perconocer*, un estar conociendo sin conocido. El *saber*, performativo y no verificativo, es *perconocimiento*.

n) *interdisciplinar*. El arte es en sí una disciplina interdisciplinar. Incluye saberes técnicos, filosóficos, psíquicos, representacionales, lingüísticos... pero no se puede reducir a una mera yuxtaposición de saberes parciales. Sus herramientas cognitivas más básicas (dibujo, modelado, construcción, forma, color), las más centrales para el arte, son también herramientas cognitivas esenciales en el desarrollo de la imaginación científica, aunque en el campo de la ciencia sean rápidamente arrinconadas en el espacio-tiempo previo a la investigación... El carácter central de esos procesos cognitivos integrales en el arte convierte el arte en una disciplina interdisciplinar.

ñ) *saber de 2º grado*. El Arte no es un saber de primer grado –en el sentido de un vínculo inmediato entre un sujeto y el mundo, sino un saber de segundo grado, por el que el vínculo entre el sujeto y el mundo se produce a través de la mediación de saberes culturales. Se trata de un fenómeno paracultural, simbólico, y no sólo imaginario.

II.3. Modelos de investigación en Bellas artes (posibilidades y límites).

“Existe aún un punto de vista que es “científico”, en el mejor sentido del término, el que exige, frente a cualquier fenómeno, que la investigación se lleve a cabo con instrumentos adecuados a la naturaleza del estudio en cuestión” (Umberto Eco)

El aprendizaje por descubrimiento (J.S. Bruner, 1987), la conversión de la investigación en un modelo para la educación no es algo sorprendente para el arte. Frente a los sistemas altamente formalizados del conocimiento científico, que garantizarán una transmisión fidedigna, la educación artística ha consistido permanentemente en una indagación artística, en todos los niveles didácticos. La inclusión de las enseñanzas artísticas

en ciclos universitarios habrán supuesto exigencias formalizadas que en España se viene produciendo con notable éxito desde 1979. En este sentido la abundancia, la riqueza y el rigor de los trabajos de doctorado confirmarán la pertinencia de ese espacio de confluencia entre investigación y arte.

Con todo, las nuevas condiciones de convergencia educativa a nivel europeo, y la movilidad a nivel internacional, supondrán nuevos retos para los terceros ciclos de enseñanza artística y para el desarrollo de la carrera investigadora. Así, en diferentes países, las tesis (thesis, dissertations), como proyectos de investigación iniciales, adoptan para las artes numerosos modelos: Master en Artes (MFA: Master in Arts), (RAE: Research Assessment Exercise), Doctorados en Artes Creativas (DCA: Doctorate of Creative Arts), Doctorados en Bellas Artes (S-a/PhD: Doctorate in Fine Arts), Doctorado en Estudios artísticos (DFA: Studio-Art PhD), Doctorados interdisciplinarios en artes creativas (Ica/PhD: Interdisciplinary creative-arts PhD), Doctorados basados en la práctica (P-B/PhD: Practice-Based PhD)...

A menudo la administración universitaria sospecha de los Departamentos de Arte, porque les parecen poco adaptados o adaptables a los requisitos epistémicos de las ciencias, pero esa sospecha no se puede pretender evitar importando para el arte el lenguaje o los modelos técnicos, ni los controles o modos de falsación en la teorización de la indagación artística. Es seguramente más conveniente transmitir a la Universidad la complejidad, las ventajas y los retos derivados de la pertenencia universitaria del arte. Y dar a conocer, así, las posibilidades cognitivas de la indagación artística a la propia universidad, y las oportunidades derivadas de adoptar el arte no sólo como objeto sino como modo de aproximación. Elkins (2005:) reconocerá cuatro modelos básicos de investigación artística:

II.3.1.

La investigación informa el arte (desde la historia, la filosofía, la psicología, la antropología, la sociología, etc.)

- a. Historia del arte. (modelos historiográficos)
- b. Filosofía o teoría del arte. (modelos filosóficos, y fenomenológicos)
- c. Crítica de arte. (modelos hermenéuticos o autoreflexivos)

d. Cualquier campo ajeno a las humanidades.

(modelos científicos)

e. Registro técnico. (modelos estadísticos o experimentales)

II.3.2.

Arte e investigación son equivalentes. (posibilidades multidisciplinares y transdisciplinares)

f. Investigación y obra de arte comprimen un nuevo campo disciplinar.

g. Investigación y obra de arte son entendidos como proyectos totalmente separados.

II.3.3.

Arte e investigación son indiscernibles.

(arte como investigación, investigación como arte).

(Christopher Frayling)

h. La investigación pretende ser leída como arte y la práctica visual como investigación.

i. No hay componentes de investigación: la práctica artística es la tesis.

II.3.4.

“Applied Arts”. Art integrated in civil society.

Todos estos modelos componen sobre todo un repertorio problemático. A cada modelo le corresponde un modo específico de falsación. Pero esta problematicidad es mayor conforme el modelo más se aleja de los ya habituales en el contexto universitario, especialmente cuando arte e investigación se muestran indiscernibles (2.4.3.). Si la investigación pretende ser considerada como obra de arte, si la práctica artística es en sí la tesis doctoral, ¿serán entonces los protocolos de valoración propios del campo y del ámbito artístico los que deban integrarse en las estructuras y los tribunales universitarios? o bien la comunidad artístico-universitaria asumirá la responsabilidad y el privilegio de identificar como arte cierto trabajo? O, como preguntaba el artista Hans Haacke, “¿va a ser considerada la teoría del arte como obra de arte?” Estas dificultades son acordes con la complejidad de la definición de investigación artística. Y no se trata de precipitar soluciones salomónicas, restrictivas o normativas, sino de dejar que el propio contexto artístico y universitario redefinan sus competencias en una nueva situación que derivará eminentemente de los futuros trabajos que los jóvenes investigadores y artistas propondrán y para los que contarán –en todos los casos– con todo nuestro apoyo.

III. Propuestas

z_ PARC PAIR (Xerox), Banff Centre for the Arts, Interval Research, ART+COM (Alemania), F.A.B.R.I.CATORS, ARTLab, Canon ArtLab, Arts Catalyst, STUDIO for Creative Inquire (Carnegie Mellon University), Interactive Institute, Cultural Institute (European Cultural BAckbone), Soulliac Chater for Art and Industry, Wellcome Trust (UK), etc...

Hay quien en nombre del rigor universitario, propone una especie de ciencia del arte, o un arte como ciencia, o en nombre de una superación de las constricciones científicas, propone retóricamente una ciencia como arte. Pero hacer del arte una ciencia es innecesario, equívoco, absurdo, y nefasto.

La falsa dicotomía entre una cultura tecnocientífica y una cultura humanístico-artística, y los complejos recíprocos del arte y de la ciencia a menudo han conducido a ambos a la aspiración de ser un correlato mítico del otro, e incluso a hacer del arte una ciencia, y viceversa. El incremento gradual de la complejidad sistémica de las descripciones y los métodos científicos han conducido a la ciencia a superar el determinismo claro y distinto de la ciencia clásica, y acercarse a las incertidumbres, las paradojas, y los modos y de las obras de arte. La sugerencia de Dawkins, de una “tercera cultura”, apuntaba a una conjunción colaborativa. Cada vez es menos sorprendente encontrar artistas formando parte de equipos multidisciplinares de investigación científica², y artistas que necesitan científicos y técnicos para elaborar sus obras. Sin embargo, muy a menudo los ensayos de esta “tercera cultura” están dominados por las exigencias científicas e industriales, y admiten al artista como un extraño excéntrico y accesorio que legitima la supuesta multidisciplinareidad, pero sin que se produzca un verdadero diálogo entre iguales ... mientras los artistas a veces se conforman por ser aceptados en el ilustre y poderoso club científico. Pero cualquier conjunción colaborativa que aspire a hacer real una “tercera cultura”, no puede producirse si los participantes no tienen una disposición

cabal para cuestionar sus propios campos. Cuando la única posibilidad para afrontar la complejidad de lo real es a través de perspectivas interdisciplinarias, la Universidad es el lugar y tiene el compromiso de ensayar esa posibilidad. Así, frente al delirio de una identificación entre arte y ciencia, se formulan aquí unas sugerencias, tanto a la Universidad como al campo artístico.

III.1. Sugerencias Externas. Propuestas a la Universidad.

“Los artistas pueden ser muy útiles a los científicos mostrándonos los prejuicios de nuestras categorizaciones, expiéndolo creativamente el rango de las formas de la naturaleza, y fracturando las fronteras de una forma abierta” (Stephen Jay Gould, 1999)
“una clara conciencia de nuestra inevitable inadecuación” (J. Biggs)

La Universidad es el lugar de una investigación cultural, de la investigación social: el espacio en el que una sociedad se concede la posibilidad de investigar su futuro, de experimentar e indagar sobre sí misma, en todos los sentidos y de las formas más profundas. La pregunta sobre la investigación en Bellas Artes es una pregunta sobre qué Universidad deseamos desde el arte. Partir de la pregunta sobre qué Universidad desea el arte, nos previene de quedar confinados a las respuestas externas sobre la pregunta qué arte desea la universidad.

La primera solicitud a la Universidad es que persista responsablemente en ser el lugar de una moratoria cultural, un lugar de producción y transmisión de saber, a salvo de los ritmos, los plazos, las exigencias y los objetivos de la aplicación y la industria, del poder, y de toda injerencia externa.

Libre de exigencias estatales, ideológicas, religiosas o industriales. Libre de tradiciones jerárquicas no basadas en el saber sino en el rango, posición o la antigüedad. Libre para poder efectuarse precisamente como lugar de y para el saber. Capaz, así, de sobreponerse tanto las presiones externas como las presiones

internas derivadas de la territorialidad institucional o tradicional. Esto no significa soñar con una Universidad independiente, pura, alejada de su presente. Sino inmersa en su presente, pero de un modo crítico, esto es, cuestionador.

Con todo, la principal propuesta a la Universidad no apunta a nada que no esté ya incluido en su propia responsabilidad, a pesar de todas las dificultades: Para la Universidad supone un compromiso epistémico pero también un ocasión, el reconocimiento del arte como posibilidad. Frente a una inevitable inadecuación, el reconocimiento del arte como un campo de saber implica el reconocimiento del carácter experimental de la carrera de Bellas Artes, en todos sus niveles. Este reconocimiento implica también una consideración profunda sobre las condiciones del arte como investigación, y sobre las condiciones óptimas y posibles para la investigación artística. Este reconocimiento implica finalmente la advertencia de todo lo que el arte puede aportar a la investigación, a cualquier investigación, y a la propia noción de Universidad:

- III.1.1. Intensidad. La intensificación de la experiencia característica del arte, es una condición psíquica imprescindible para la investigación
- III.1.2. Integralidad. La valoración de la cultura aporta una capacidad para integrar asuntos intersubjetivos complejos, sin cortapisas disciplinares.
- III.1.3. Radicalidad. El arte puede aportar toda una tradición moderna de iconoclastia, y un ancestral hábito deconstructivo.
- III.1.4. Hondura. Así mismo, esta atención ofrece la posibilidad de reconocer los sustratos culturales e imaginarios que subyacen a las categorías, las fórmulas y los modelos científicos.
- III.1.5. Inventiva. La evaluación de la creatividad y la innovación adiestra en la capacidad de aplicar nuevas perspectivas a las indagaciones.
- III.1.6. Emocionalidad y placer. Los artistas son más adecuados que las empresas comerciales para incorporar criterios como la celebración o la maravilla. Y pueden ofrecer modelos sobre la inclusión de los aspectos psíquicos en las operaciones cognitivas.
- III.1.7. Comunicabilidad. El interés en la comunicación favorece la capacidad de transmisión y divulgación científica.

III.1.8. Diálogo y cooperatividad planetaria. El arte viene sugerido como cultura transcultural, que permite una fertilización recíproca más allá de las culturas.

Aunque el mundo artístico y el mercado del arte no quieran reconocerlo, la gran mayoría de los artistas contemporáneos menores de 40 años, han surgido de la universidad. Aún así, el arte no necesita la investigación, y la investigación artística no necesariamente coincide con la práctica artística. Tampoco es evidente que la investigación artística adopte el arte como lenguaje-objeto. Pero el arte es en sí un modelo de investigación. Pero del mismo modo que no debe confundirse la investigación con sus semblantes (gráficos, estadísticas, argumentaciones discursivas), tampoco debería confundirse el arte con sus semblantes (iconografía, cultura visual, artes aplicadas, decoración y mercadería).

La propuesta, en fin, a la Universidad, es hacer prevalecer la gratitud y la gratuidad, esto es, el reconocimiento del don, y la resistencia a la transacción, la confirmación de esa moratoria cultural que permita a la Universidad elaborar sin las prisas y las exigencias de la industria, o de los intereses presupuestos por la política o el mundo empresarial o financiero. La gratitud como propuesta apunta a la consideración de la elaboración sin intereses, como felicitación y reconocimiento del mundo como gracia.

III.2. Sugerencias Internas. Propuestas a los artistas.

A pesar de las enormes diferencias entre ambos contextos, la investigación y el arte comparten ciertas características de indagación que exigen disposiciones psíquicas en ciertos aspectos similares. La intensidad desprejuiciada, el placer del juego, la implicación emocional del arte típicas del arte, se complementan con el conocimiento y las exigencias investigadoras. Considero que el mejor modo de preparar a los jóvenes artistas para la investigación

es preparar a los jóvenes investigadores como artistas. Y viceversa, el mejor modo de preparar a los jóvenes artistas es prepararles para ser excelentes investigadores.

Las competencias investigadoras necesitan cada vez más de las artísticas, y las artísticas de las investigadoras. Ello no significa en absoluto que ciencia y arte deban ser indiscernibles, o que el arte debe quedar asimilado a la ciencia para acceder al estatuto investigador... Sino más bien reconocer que, sin renunciar a los campos, la complejidad nos convoca en espacios de convergencia en los que no puede persistir ninguna preeminencia disciplinar. No obstante, ni el arte ni la investigación permanecerán indemnes a ese encuentro. Para el arte, es imprescindible adoptar el arte como modelo, sin la “vergüenza epistemológica” de los que pretenden hacer del arte una pseudociencia y de la “desvergüenza epistemológica” de quienes consideran el arte como una actividad irresponsable y sagrada.

Incluso bajo las determinaciones de la omnipresente, omnipotente y omnisciente cultura visual, bajo la cual el arte parece superado, el artista debe reconocer la experiencia diferencial del arte como modelo y como espacio de elaboración. Artistas e investigadores artísticos tendremos así que:

- III.2.1. Replantear las definiciones contemporáneas del arte, sus materiales y sus contextos;
- III.2.2. Aumentar nuestra curiosidad sobre la investigación científica;
- III.2.3. Adquirir habilidad y saber que nos permitan participar en otros campos;
- III.2.4. Expandir las nociones convencionales de lo que constituye una educación artística y una transmisión artística;
- III.2.5. Desarrollar la habilidad para penetrar la superficie de la presentación tecnocientífica;
- III.2.6. Pensar sobre las direcciones de indagación inexploradas, las implicaciones no-anticipadas, los campos emergentes y los latentes;
- III.2.7. Mantener e intensificar la experiencia artística como centro fundamental de sus operaciones.

Sugiero, en fin, un artista consciente, conscientífico. No hay atajos ni soluciones mágicas. No existe posibilidad de una adaptación total. Cualquier simplificación puede sacrificar aspectos demasiado importantes. Demasiado importantes como para quedar resumidos en circuitos de necesidad o de transacción. Por ello me gustaría concluir esta charla sobre la gratitud con las mismas palabras con las que un conocido matemático ruso P.J. Chevysev comenzó una conferencia sobre las bases matemáticas del corte de los vestidos, y que creo, resume bien la inevitable incompletud e inadecuación a la que me he querido referir:

“Admitamos, para simplificar, que el cuerpo humano tiene forma de esfera”...

Referencias Bibliográficas

G. Bachelard (1974) *Epistemología*.
Barcelona. Anagrama.

Angela Barrón (1997) *Aprendizaje por descubrimiento*.
Salamanca. Amaru.

J.S. Bruner (1987). *La importancia de la educación*.
Barcelona. Paidós.

Harold G. Cassidy (1964) *Las ciencias y las artes*.
Madrid. Taurus.

John Dewey (2000) *Miseria de la epistemología*.
Madrid. Biblioteca Nueva.

P. Drucker (1998) *La sociedad post-capitalista*.
Madrid. Apóstrofe.

James Elkins (2005) "The Three Configurations of
Practice-Based PhDs". En Printed Project.
The New PhD in studio art. N° 4. Dublin.

Paul Feyerabend (2003) *Contra el método*.
Barcelona. Folio

U. Flick (2004) *Introducción a la investigación
cualitativa*. Madrid. Morata.

P.Galison & C. Jones P. (1998) *Picturing Science,
Producing Art*. New York: Routledge.

Fernando Giobelina Brumana (1990) *Sentido y orden*.
Madrid. CSIC.

Catherine Goldstein (2000) "Mathematics, Writing
and the Visual Arts", in [Arent Safir 2000], 263-92.
Traducción al castellano: "Las matemáticas, la
escritura y las artes visuales": 289-321.

Edward T. Hall (1978) *Más allá de la cultura*.
Barcelona. Gustavo Gili.

Donna Haraway (1995) *Ciencia, Ciborgs y mujeres*.
Madrid. Cátedra.

Th. Kuhn (2005) *La estructura de las revoluciones
científicas*. Madrid. Fondo de Cultura Económica.

Bruno Latour (2001) *La esperanza de Pandora*.
Barcelona. Gedisa.

J.L. Moraza. (2006) *Formas de límite*.
Málaga. CEDMA.

J. Wagensberg (ed.) (1990) *Sobre la imaginación
científica*. Barcelona. Tusquets.

Juan Luis Moraza

Escultor. Doctor en Bellas Artes por la UPV-EHU (1994).

Entre sus últimas exposiciones individuales cabe destacar, "de oficio" (Galería Estrany de la Mota. Barcelona, 2017), "Trabajo absoluto" (Galería Espacio Mínimo, Madrid y MAC, de Coruña 2016), "república" (Museo Reina Sofía, 2014), "Software" (Moisés Pérez Albéniz, Pamplona, 2010); "IMPLEJIDADES" (Centro Cultural Montehermoso, Vitoria, 2009), "Repercusiones" (Trayecto, Vitoria, 2007), S; (Elba Benitez, Madrid, 2004), Plata, Madrid (2003); Interpasividad, Koldo Mitxelena, Donostia-San Sebastián (1999); NAS Donostia-San Sebastián, Galería DV, (1998); Anestéticas. Algologos, Centro Andaluz de Arte Moderno, Sevilla (1998). Y entre las colectivas Bida, Valencia (2001); Arte español para fin de siglo, Barcelona (1997); Mais tempo menos historia, Oporto (1996); Cocido y crudo, Madrid (1994); Lux Europae, Edimburgo (1992); El sueño imperativo, Madrid (1991).

Su obra está presente en multitud de espacios públicos y privados, en Museos como el Guggenheim, el Museo Reina Sofía, ARTIUM, y colecciones como la de Rona Hoffman, o la colección Dona & Howard Stone, Helga de Alvear, entre otras muchas. Ha comisariado notables exposiciones como "Tesoro público. Economías de realidad" (ARTIUM. Vitoria, 2013), "el retorno de lo imaginario, REALISMOS ENTRE XIX y XXI" (Museo Reina Sofía. Madrid, 2010), o "Incógnitas" (Museo Guggenheim Bilbao, 2007).

Es profesor titular del Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo y es también profesor invitado habitual en varias universidades españolas y extranjeras. Ha organizado y participado en diferentes seminarios, cursos y jornadas sobre creatividad y producción artística en la nueva sociedad del conocimiento, como por ejemplo "ARTE y SABER" (Arteleku . San Sebastián y UNIA, Sevilla, 2004), "INTERPASIÓN. Sobre Cognición creativa y producción artística en un nuevo espacio social", (Arteleku, Donostia-San Sebastián, 1999); el Congreso La mujer ante el umbral del nuevo milenio (Universidad de Salamanca- The British Council. Salamanca, 1996); el XII Congreso Internacional de Estética (Universidad Autónoma de Madrid, 1992); el II Congreso internacional multidisciplinar "Diálogos de Cocina" (Palacio de Miramar, Donostia-San Sebastián, 2009); Un placer (Arteleku, Donostia-San Sebastián, 1992); Indoméstico (Imatra, 2000); Implejidades (Arteleku, Donostia-San Sebastián, 2009).

Ha publicado, entre otros, los libros "Corduras" (2007), "Ornamento y Ley" (2007), "Laboratorio de papeles", Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza (Navarra), 2006; "MA(non é)DONNA. Imágenes de creación, procreación y anticoncepción" (1993); "Seis sexos de la diferencia" (1990) y numerosos ensayos en libros de colaboración, revistas especializadas, catálogos y periódicos. Y está a punto de salir a la venta la edición de su "Estética del límite. Marcos y pedestales como dispositivos de discontinuidad".