

Notas para UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

DE LAIGLESIA Y GONZÁLEZ DE PEREDO, J.F.
RODRÍGUEZ CAEIRO, M.
FUENTES CID, S.

EDITORES

JUAN FERNANDO DE LAIGLESIA Y GONZÁLEZ DE PEREDO,
MARTÍN RODRÍGUEZ CAEIRO, SARA FUENTES CID

(Editores)

Notas para

UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

***Actas Jornadas La carrera investigadora en Bellas Artes:
Estrategias y Modelos (2007-2015)***

Actas de las Jornadas:

“La carrera investigadora en Bellas Artes: Estrategias y Modelos (2007-2015)”;
que tuvieron lugar los días 7, 8 y 9 de Noviembre de 2007 en la ciudad de Pontevedra

Directores Jornadas: Juan Fernando de Laiglesia y González de Peredo; Martín Rodríguez Caeiro

Coordinadora General Jornadas: Sara Fuentes Cid

Editores: Juan Fernando de Laiglesia y Gonzáles de Peredo,
Sara Fuentes Cid, Martín Rodríguez Caeiro

Proyecto financiado por:

Ministerio de Educación y Ciencia (Acción Complementaria de Investigación HUM2007-29149-E, Ayudas para la realización de proyectos de investigación del Programa Nacional de Investigación 2004-2007, Programa A-H, Subdirección General de proyectos de Investigación, Dirección General de Programas y Transferencia de Conocimiento) Xunta de Galicia (Consellería de Educación e Ordenación Universitaria, Dirección Xeral de Promoción Científica e Tecnolóxica do Sistema Universitario de Galicia), Universidad de Vigo (Vicerrectoría de Investigación, Vicerrectoría del Campus de Pontevedra, Faculta de Bellas Artes de Pontevedra, Departamento de Escultura)

ISBN: 978-84-8158-392-2

D.L.: PO 439-2008

Diseño y maquetación: Martín R. Caeiro

Universidad de Vigo, Servicio de publicaciones, Noviembre, 2008

Los trabajos que recogen estas páginas, presentan contenidos procedentes de los debates, las mesas redondas, las sesiones de trabajo y las ponencias que tuvieron lugar en la ciudad de Pontevedra los días 7, 8 y 9 de noviembre de 2007, con motivo de la celebración de las Jornadas *La carrera investigadora en Bellas Artes: Estrategias y modelos (2007-2015)*.¹ Como complemento a este evento, se publicó la *Guía Práctica: La carrera investigadora en Bellas Artes*, que fue distribuida a todas las facultades de Bellas Artes españolas, y cuyo principal objetivo era el de compartir el conocimiento adquirido por investigadores experimentados con aquellos que empiezan sus estudios de postgrado.

Con este espíritu, de compartir el conocimiento, en la inquietud de saber que nos hallamos inmersos en un nuevo periodo de organización en el saber occidental promovido con el denominado *Proceso de Bolonia*, presentamos en estas páginas textos que, por un lado, quieren remarcar y organizar puntos de inflexión indispensables para que se haga realidad en Bellas Artes la Carrera Investigadora en sus diferentes etapas (formación, incorporación, reincorporación y consolidación), necesaria a los jóvenes artistas; y por otro lado, quieren servir como material de reflexión para aquellos que desean comprender y profundizar en las relaciones que mantiene el arte con la ciencia y con la técnica, así como de su inmersión en el modelo, la forma y la estructura de la investigación.

En estos días en los que procedemos a su publicación, se está elaborando la nueva Ley de la Ciencia y la Tecnología, donde, entre otras cosas, la comunidad de científicos reclama el fomento institucional a una “cultura científica”. Nos gustaría que este trabajo contribuyese a que en la futura Ley se considerara al Arte con su pertinaz categoría, y el fomento, además de la creación cultural y la conservación patrimonial del “saber artístico”.

¹ Estas jornadas fueron grabadas por la televisión de la Universidad de Vigo, y todas las sesiones se encuentran en la dirección: www.uvigo.tv

IGNACIO BARCIA RODRÍGUEZ Artista, Doctor en Bellas Artes y Decano de la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra	13
JUAN FERNANDO DE LAIGLESIA Y GONZÁLEZ DE PEREDO Artista, Catedrático de Escultura y director del grupo de investigación <i>Según-PE1</i> de la Universidad de Vigo	19
JUAN LUIS MORAZA PÉREZ Artista, Doctor en Bellas Artes y profesor titular de Escultura de la Universidad de Vigo	35
JAVIER TUDELA SÁENZ DE PIPAÓN Artista, Doctor en Filosofía y profesor titular de Escultura de la Universidad de Vigo	73
RICARDO MARÍN VIADEL Catedrático en Bellas Artes, y profesor titular de Didácticas Especiales de la Universidad de Granada	97
FRANCISCO AZNAR VALLEJO Catedrático y profesor titular de Didácticas Especiales de la Universidad de La Laguna	113
ALFONS MARTINELL SEMPERE Director General de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio de Asuntos Exteriores, y miembro de AECI, Agencia Española de Cooperación Internacional	127
HELENA MAIA Historiadora del Arte y profesora de la Escuela Superior Artística de Oporto (ESAP), Portugal	141
ROBERTO GÓMEZ DE LA IGLESIA Consejero Delegado Grupo <i>Xabide</i> , Gestión Cultural y Comunicación Global, San Sebastián	151
MARTÍN RODRÍGUEZ CAEIRO Artista, Licenciado en Bellas Artes e investigador predoctoral de la Universidad de Vigo	163
SARA FUENTES CID Artista, Licenciada en Bellas Artes e investigadora predoctoral de la Universidad de Vigo	191
BIBLIOGRAFÍA	227

NOTAS

Presentación.

**LO QUE HEMOS HECHO Y LO QUE HAY QUE
HACER**

Quería insistir en contextualizar y entender porqué estamos aquí, ahora. Voy a hacer un poco de historia. Hace ahora treinta años que las enseñanzas de Bellas artes se integran en la Universidad. En el curso 77-78, entonces eran Escuelas Superiores de Bellas Artes, que dependían de la Dirección General de Bellas Artes, herederas directas del modelo de academia del siglo XVIII, pasan a ser facultades de Bellas Artes. Se constituyen en centros universitarios con todas sus consecuencias, y pasan a impartir las nuevas titulaciones de Licenciatura de Bellas Artes y el Doctorado en Bellas Artes.

Desde entonces ha llovido mucho, pero en el fondo treinta años, para la Universidad no son nada. La sociedad española también ha cambiado muchísimo, y la Universidad ha intentado adaptarse a esos cambios, en algunos casos muy profundos. Eso también sucedió en los estudios de Bellas Artes. Cambios sin lugar a dudas, a mejor, porque es seguro que los estudios en Bellas Artes no hubiese evolucionado tanto si esa integración en el ámbito universitario no se hubiese producido. Hubiésemos seguido siendo lo que entonces eran Escuelas Superiores de Bellas artes. Yo diría que ese cambio radical que se produce, sobretudo en los estudios,

en su actualización, en su avance en calidad, en su integración social, se va produciendo por la exigencia de responder a unas necesidades tanto de orden interno como de orden externo. Por ejemplo, evidentemente, las de adaptarse a todas las exigencias de rigor que la universidad impone. También existía la necesidad de adaptar los programas de estudio en cuanto a su nivel, a unos estudiantes que en ese momento cambia su perfil. Aparece un estudiante con un nivel de formación medio superior al que tenían los estudiantes de las antiguas Escuelas de Bellas Artes. Luego existe la necesidad de seguir los cambios que la propia universidad va teniendo en estos años. El último es el de la adaptación al Espacio Europeo de Educación Superior (EEES).

También existe una transformación debida a la necesidad de adaptarse a los cambios que existen en el ámbito artístico, en el ámbito cultural, haciendo un esfuerzo de integración en ellos. La respuesta a esa necesidad de acercamiento a una renovada realidad artística y cultural, creo que ha sido una de las razones fundamentales de los grandes avances que han tenido los estudios de Bellas Artes en estos años. Hasta ese momento prácticamente aislados del ámbito más inmediato, incluso del ámbito artístico. En definitiva, está la necesidad de responder a las demandas de una sociedad que se moderniza rápidamente y que cada vez exige más profesionales mejor preparados en los ámbitos en los que nos ocupamos en las facultades de Bellas Artes. Hay que pensar que la modernización de la sociedad, conlleva un desarrollo de la llamada industria cultural, y también una mayor preocupación por la creación artística, como el diseño o la imagen.

Es interesante señalar, cómo esta integración de las facultades de Bellas Artes, es algo que, al hilo de la adaptación de la convergencia europea, se está dando en otros países ahora. Por lo que en cierto modo estamos en cierta ventaja, respecto a otros. Bien, todo esto, lo digo, porque tras este largo recorrido de todos estos años ya es real integración, tras aquella formal que se producía por decreto en el BOE hace 30 años. Yo creo que es un recorrido que solamente desde dentro de las propias facultades se sabe lo complicado, lo largo, lo costoso que ha sido a veces. Digamos que, las facultades de Bellas Artes han ido entendiendo a la Universidad, buscando acomodo en unas estructuras y en unos usos que a veces veíamos lejanos. Y por otro lado, las universidades han ido entendiendo la naturaleza de las facultades y los estudios de Bellas Artes. Digamos que es todo un proceso de

entendimiento mutuo, de integración. Pero, esto es ya una historia pasada, al menos en parte.

En lo que se refiere al aspecto más institucional, yo creo que la integración de las facultades de Bellas Artes en la Universidad es absoluta. (Es un dato significativo que el vicerrector sea alguien que procede de la facultad de Bellas Artes, es algo que no sólo se da en la Universidad de Vigo, sino que se está dando en otras universidades). Otra cosa será si nos referimos, no a lo institucional, sino a la propia tarea que desarrolla la Universidad, significativamente, la labor docente y la labor investigadora, que es de lo que hemos venido a hablar.

En lo que se refiere a la docencia, tengo la sensación de que esa integración, que como decía antes, formalmente se produjo en el BOE hace ya 30 años, está rematando efectivamente. Precisamente la transformación en la que estamos ahora embarcados, de adaptarnos al *Proceso de Bolonia*, supone la integración ya definitiva, va a marcar el asentamiento definitivo de los estudios de Bellas Artes en la Universidad. Si la integración en la estructura institucional está normalizada, si en la docencia ocurre más o menos lo mismo, donde claramente hay una tarea pendiente en es el ámbito de la investigación, y por eso estamos aquí. Y esta necesidad se siente, no sólo en esta facultad o no sólo en esta Universidad. (En estos días habrá una conferencia de decanos para hacer un estudio y una aproximación a este problema). La necesidad está en el ambiente. Y los problemas vienen de las dos partes: hay que normalizar el conocimiento de la labor investigadora y de creación que se hace en el ámbito de las Bellas Artes; algo que hay que decir que a nivel interno de la Universidad de Vigo, estamos más avanzados que en otras universidades, y por otra parte, por nuestra parte, desde nuestros departamentos, desde nuestros grupos de investigación, hay que hacer un esfuerzo de integración en las estructuras de investigación normalizadas. Las razones que antes señalaba que llevaron a la transformación de los estudios en Bellas Artes, tras su integración en las estructuras de la Universidad, tiene cierto correspondiente análogo en el lado de la investigación. Existe la urgencia por adaptarse a procedimientos y exigencias de la investigación en el ámbito universitario, y de aprovechar, ser capaces de aprovechar, las posibilidades que se nos ofrecen, que muchas veces nos pasan por delante y somos incapaces de verlas, de agarrarlas, de subirnos a ellas, sencillamente porque miramos hacia el lado equivocado. Hay que responder al tirón de unos titulados, unos investigadores que, con una mentalidad renovada en

la que mucho ha tenido que ver la adaptación en otros aspectos a la vida universitaria, están reclamando una estructura en la que desarrollar su carrera. El hecho de que estas jornadas hayan sido impulsadas desde los propios investigadores en formación es muy significativo, existe esa necesidad, se está reclamando una estructura normalizada, desarrollada al nivel de la evidente capacidad de producción de conocimiento de las facultades de Bellas Artes, se está pidiendo una estructura mínima en la cual desarrollar una carrera de investigación.

Ya se está hablando del Espacio Europeo de Investigación (EEI), ahí y en la exigencia un entono profesional, social, artístico o cultural que es receptivo a los resultados de la investigación en nuestro ámbito hay que encontrar apoyo para la labor que hay por delante. En fin, lo que vengo a decir es que ahora es ya el momento, ya no podemos esperar. En general es verdad que desde las humanidades hay que hacer un esfuerzo para no quedarse descolgado. Y éste, el de la investigación en humanidades, es un ámbito con su propia problemática en el cual estamos inmersos. También es cierto que estamos mejor que otros ámbitos de las humanidades, porque, a diferencia de otros, sí sentimos esa necesidad de transformarnos, y adaptarnos incluso de *hacernos* todavía en muchos aspectos. Es curioso, después de treinta años, sentimos las ganas, y supongo que también tenemos que tener la humildad, de los recién llegados. Vemos claramente una tarea que tenemos que hacer.

Juan Fernando de Laiglesia y González de Peredo

Artista, Catedrático de Escultura y Director del grupo de investigación
Según-PEI de la Universidad de Vigo

IDEOLOGÍA INSTITUCIONAL Y CARÁCTER AUTORREFLEJO DEL ARTE

*"Los auténticos autores de la creación cultural
son efectivamente los grupos sociales y no los
individuos aislados"*

Lucien Goldman, *Pour une sociologie du roman*

En los meses que han transcurrido entre las jornadas sobre *La Carrera investigadora en Bellas Artes* (nov 07) y la publicación de estas *Notas para una investigación artística* que reproducen su ánimo, se han celebrado elecciones generales en el Estado español y en el nuevo diseño de distribución ministerial la universidad ya no pertenece al de Educación y Ciencia sino al nuevo de Ciencia e Innovación. Esta decisión, que interpreta el conocer en términos empresariales², no hace sino corroborar por exceso la opción

² El informe del pasado mes de junio de la Fundación CyD (Conocimiento y Desarrollo) presentaba la clasificación de las universidades públicas presenciales. Uno de sus baremos principales es la relación de la investigación con la transferencia de conocimiento, como el crecimiento

ideológica de hace más de veinte años que se marcaba en la Ley de la Ciencia (14 abril 1986 retocada en 24 mayo 2006). Su artículo 2º ya identificaba el progreso del conocimiento con la innovación y desarrollo tecnológico, a la vez que todo lo que pudiera tener que ver con lo artístico se reconocería como perteneciente al ámbito cultural. El texto legal dice:

“El Plan Nacional se orientará fundamentalmente a la realización de los siguientes objetivos: a) el progreso del conocimiento y el avance de la innovación y desarrollo tecnológicos./.../ i) El fomento de la creación artística y el progreso y difusión de la cultura en todos sus ámbitos”

A pesar de otra decisión política – sorprendente en su momento a escala europea - que promovió en el curso 79-80 la integración de los estudios de Bellas Artes en las disciplinas universitarias, y que introdujo por vez primera en la literatura del BOE el adjetivo de “artístico” junto con los de “científico” y “tecnológico”, no parece que en todo ese tiempo transcurrido se haya entendido la creación artística como un saber específico. Lo cual, por otra parte, era precisamente lo que se esperaba de su incorporación a la universidad. Determinados hábitos oficiales todavía hoy se corresponden más con el tratamiento que al arte se daba desde aquellas instituciones de posguerra (“Salones de Otoño”, “Premios Nacionales”, “Educación y Descanso”, “Información y Turismo”), en las que se primaba lo cosmético sobre lo crítico, o mejor dicho, toda posible crítica se evaporaba en la cosmética. Bien entendido que era precisamente el arte en todas sus expresiones (“en todos sus ámbitos” dice ahora la citada Ley), la imagen que el Estado español esgrimía en sus embajadas europeas y americanas como perfil identitario y diferenciador; de ahí que los estudios de Historia del Arte nacieran en la Escuela Diplomática, y que en el plan de estudios de Bellas Artes de 1942 (vigente hasta los primeros 80) existiera la asignatura de “Historia del Arte español” en el último curso dedicado a la “formación del Profesorado”.

Sea como fuere, el cuarto de siglo que desde entonces llevan implantados los doctorados en Bellas Artes ha producido un denso corpus de reflexión creadora. Este gran conjunto de textos ha tenido escasísima difusión, a pesar de su considerable importancia

anual del número de patentes y la creación de empresas surgidas de proyectos de investigación. (81% y 62% respectivamente en 2006).

en términos universitarios. De manera desigual y dependiendo de los diferentes servicios de publicaciones universitarios, a lo largo de estos años, una pequeña parte de ese corpus volcado en diferentes publicaciones ha ido viendo la luz, y ha dado lugar a una incipiente presencia en I+D.

1.- Articulación de *experientia* y *auctoritas*.

Digamos, para resumir, que el reto histórico de la “investigación en Bellas Artes” fue asumiéndose intramuros de forma creciente como un laborioso ejercicio de articulación (arte, articular) de dos dimensiones: de una parte, la del dato experiencial directo sorpresivo e imaginado, provocador o contemplativo, y de otra, la de su fiabilidad como requisito indiscutible que el ámbito universitario de diferentes formas, más o menos explícitas, dictaba como rito de iniciación. La primera dimensión había sido históricamente practicada sin sobresaltos y tácitamente consentida en la misma medida en la que la sociedad asumía la presencia cultural de los creadores, mientras que la segunda se traducía con dificultad al nuevo público. A la primera correspondía un modelo de argumentación experiencial al que se estaba culturalmente bien habituado, pero a la segunda dimensión correspondía – y corresponde - una manera de argumentar en base a referencias contrastadas por modelos de referencia actualizados, que no son otra cosa que la elemental cortesía con el *statu quo* de la cuestión a tratar, es decir la manifestación del grado de avance con respecto a lo actual conocido dentro de una secuencia lógica acumulativa. Esta segunda dimensión plantea muy variados desencuentros fáciles de entender, pero insuficientemente analizados por lo laborioso de su enunciación. Tres ejemplos; uno: su “actualidad” no significa necesariamente “actualización” ni se fundamenta en la “homologación” (Velázquez no fundamenta a Picasso); dos: la existencia material de lo artístico no resulta de un proceso discursivo monodireccional (Picasso rehace las Meninas) sino del cruce simultáneo de varios estratos; tres: la acción artística sortea sin la menor dificultad la obligada *petitio principii* académica, acometiendo su tarea desde cero cada vez (se puede pintar sin conocer Boticelli).

Lo que la Administración debía estar esperando seguramente de las Bellas Artes era la puesta en práctica universitaria de esas particulares cualidades del pensamiento artístico de las que hasta entonces carecía la institución universitaria. Es decir, su manera de explorar lo existente mundano

desde una visión verdaderamente genética de las cosas y los problemas, su particular trato experiencial con la realidad material, y seguramente sobre todo estaría esperando acoger en la universidad esa especial capacidad de ahondar en la formulación representacional del mundo, gracias a la cual llega a traducir lo complejo en términos visuales, cosa que las demás titulaciones no hacían. Esas virtudes eran a la vez, y son, no otra cosa sino especializados sistemas de garantía, modos específicos de certificar (hacer cierto), protocolos históricamente contrastados cuyo testimonio permanente está físicamente disponible en las colecciones de arte de todo el mundo y en las continuas exposiciones públicas de este quehacer.

Las Bellas Artes debieron en el momento de su incorporación, cruzar sus protocolos con los de la institución anfitriona, y así acordar el umbral de confianzas mutuas en los respectivos modos de comprender el mundo, definiendo: a) qué atención merecía prestarse a las certezas logradas por exclusiva vía analítica, y a las logradas por vía genética; b) qué razones pertenecen al prestigio documental y cuáles al experiencial, c) qué reconocimiento intelectual debía concederse a procesos lógicos de carácter lineal acumulativo frente a fórmulas de desvelamiento apariencial simultáneo, es decir, d) qué horizontes se exploran desde la descripción y cuáles desde la representación. De forma natural estos “protocolos” debieron haber entrado en mutuo e histórico debate fecundador, es decir universitario, pero no habiendo tenido lugar, la escasa presencia porcentual de las Bellas Artes en la institución universitaria favoreció más la importación de métodos de la anfitriona que el fortalecimiento intelectual de lo que el saber artístico ofrecía.

Decimos esto porque aunque el tema de estas *Jornadas sobre la Carrera Investigadora en Bellas Artes en relación con el 7PM* atiendan más a los procedimientos que a los principios – *don't ask for the meaning, ask for the use*, diría Wittgenstein – es obligado recordar ahora los principios para reformular las estrategias. Hablemos pues de los dos planos que se dan en el ejercicio del arte en el ámbito universitario. Lo que hoy se entiende por el término “Bellas Artes”, reúne o articula estos dos diferentes planos:

- La complejidad de su acción (crece en el cruce)
- Los protocolos de fiabilidad (potencia / patencia)

2.- Ejercicio directo de la complejidad.

De una parte, la actividad artística se produce y crece en el cruce de al menos cuatro estratos que a su vez condicionan y alimentan su ejercicio: 1) la función psíquica, los presupuestos creacionales, presencia del observador en lo observado, 2) los esquemas axiológicos, de valores culturales y significados simbólicos del entorno humano, 3) las variadísimas soluciones técnicas de producción objetual de la apariencia, y por último, 4) la recepción pública, la percepción crítica de la obra, su demanda político-económica. Cuando nos referimos a la complejidad de la actividad artística nos referimos cuando menos a la mutua y cambiante coimplicación de estos cuatro estratos, a su simultaneidad, a su incierto equilibrio.

A esta complejidad más “externa” o sociológica se añade otra de carácter estructural “interno”: Hemos anotado antes que en el ejercicio mismo del arte se manifiestan determinadas condiciones centrales que lo configuran como verdadero prelenguaje (visión genética, experiencia objetual, representación apariencial) y que a la vez – en esto quiero insistir – son figura de su propio sistema de certidumbre, de garantía, incluso de “control” si preferimos decirlo así. Diríase que su potencia reside en su patencia: lo genuino de su carácter reside en la propia contundencia mostrativa, en su capacidad clarificadora y en su transparencia expresiva. Ahora bien, el asunto que tratamos aquí se refiere a cómo han de comprobarse sus resultados, cuándo son fiables, con respecto a qué panel de utilidades y por qué razón son necesarios. Esta labor históricamente asignada a la crítica, se extiende ahora a toda una tácita comunidad científica con patrones de acreditación del profesorado y de fiabilidad de sus producciones en los que lo genético, lo objetual y lo apariencial no forman parte de sus objetivos, aunque quizás sí de alguno de sus métodos.

3.- La fiabilidad.

Cuando se decide que la actividad creadora se desarrolle en un ámbito nuevo provisto de contrastados sistemas propios de homologación de resultados, las reglas de la casa se aplicarán no solo a la transmisión de este saber, sino a la “producción” simultánea que por parte del profesorado se va generando, y que deberá ser contrastada.

Se trata aquí de varias cuestiones entrecruzadas que parten de la suposición fundacional de la solvencia disciplinar (decreto de incorporación), es decir de la existencia de un pacto previo explícitamente favorable sobre su conveniencia, su vigencia y su necesidad. A partir de tal contrato se establecen las fórmulas para contrastar los resultados que ofrece. Y para la demostración de esta credibilidad el Consejo Superior de Investigaciones Científicas y bastante más tarde la universidad, han ido poniendo a punto un panel de requisitos que garanticen la idoneidad del producto intelectual o técnico, su cuantificación, su homologación, su replicabilidad, su régimen de propiedad y su facilidad de distribución. Estos protocolos académicos son universales y se traducen en cuatro: 1) acertada formulación de proyectos y consiguiente financiación en convocatorias competitivas, 2) contraste de resultados en foros internacionales reconocidos, 3) publicación de resultados en medios con índice de impacto y 4) correspondiente evaluación periódica por parte de la Agencia Nacional de Calidad. Las virtudes que deberán ser detectadas son: Excelencia, Oportunidad e Impacto.

Pero en el campo específico del arte, para detectar estas tres virtudes, existía muchísimo antes otro sistema de garantías completamente diferente, derivado de la sociopolítica de la cultura y relacionado con los canales de difusión, que aunque en principio nada tienen que ver con la universidad pública, ésta ha ido incorporándolos, traduciendo su resonancia en verdadero régimen de calidad. Son básicamente estos: 1) presencia en los medios de información a través de la crítica de arte, 2) frecuencia expositiva comisariada en galerías y circuitos museísticos y 3) consiguiente cotización contrastada en el mercado del coleccionismo. Este segundo tipo de “méritos” tiene algo de verdaderamente paradójico ya que, sin el menor reparo, la Administración y la Universidad públicas privatizan la gestión de la idoneidad, concediendo sello de garantía a la presencia de la producción artística en entornos gestionados por entidades con claro ánimo de lucro, o dirigidas por grupos sujetos a la inevitable oscilación del perfil político. Es el entorno sociopolítico quien garantiza así la fiabilidad del “avance” artístico, limitándose el sistema de control institucional universitario a refrendar lo que el *worldArt* haya dictado antes: lo que ocurra en la calle será bueno para el aula... O dicho de otra manera, la *episteme*, búsqueda universitaria de la verdad, cede su papel a la *dóxa*, opinión festiva del mercado... No en vano la ley de la Ciencia

había relacionado claramente el fomento de “la creación artística” con la “difusión de la cultura”.

Y esta “difusión cultural” es en sí, e históricamente ha sido, una decisión de política cultural que quizás nada tiene que ver con la exploración de la realidad sino más bien con el glamour, la fiesta, la pasión y el dinero. Y sabemos bien cómo estas cuatro afecciones sociales no dejan ver el fondo de las cosas, aunque precisamente son el escenario que sigue haciendo posible su manifestación, porque - una a una - se corresponden secretamente con lo innecesario, la esplendidez, la permeabilidad receptiva y el valor.

Estos asuntos de sociología del gusto necesitan analizarse en otro sitio, pero lo cierto es que desde hace pocos años, en la evaluación oficial (sexenios) del profesorado de Bellas Artes, han comenzado a mezclarse los dos grupos de índices, los universitarios y los sociopolíticos, sin aclarar si esta “productividad” se refiere a la innovación empresarial o a la prelingüística. El nuevo rótulo ministerial al que ahora lo universitario está adscrito confirma la prevalencia de la primera sobre la segunda, de la misma manera que las sociopolíticas de la ficción (estetización de la economía, institucionalización del arte, espectacularización de lo insignificante¹) han ido convirtiéndose en mecanismos naturales de legitimación directa de todo acto cognoscitivo-creador.

4.-Bellas Artes entre las Humanidades (*Donatello parmi les fauves?*)

La multiseccular política de distribución de roles (Aristóteles había dejado muy clara la distinción entre *nóesis* y *póiesis*), delimitó nítidamente las tareas de gestión de las de producción, dando como resultado cultural y consuetudinario que la gestión, y consiguiente elaboración de baremos de calidad, fuera desde entonces competencia prioritaria de las áreas noéticas de Humanidades, es decir, de aquellas que no se entretuviesen en la producción. Desde aquella dicotomía grecolatina en disciplinas liberales y serviles, el cometido de las artes será – parece que ya para siempre - claramente *poiético* a pesar de todo el esfuerzo iniciado en el Quattrocento de mostrar su carácter cognoscitivo, gracias al quehacer sensible de lo mecánico. Buena parte de instituciones docentes europeas siguen expresando todavía sus dudas sobre si no será más “mecánica” que “liberal”, quizás simplemente por la fuerte tradición histórica de etimologías entre “conocimiento” y “ciencia”, separándolo bien de lo “cultural”, que la citada Ley de la Ciencia cristalizó, uniendo estratégicamente “innovación” a

“desarrollo tecnológico”. Esa razón etimológica es la que explica por qué las becas de *investigación* (incluidas las de Bellas Artes) se estaban convocando desde el Ministerio de Innovación e Industria y las de *creación* desde el de Cultura.

Este carácter *poiético cultural* reapareció de otra manera muy recientemente en los documentos de trabajo emitidos por la Administración que establecían “la clasificación definitiva de ramas de conocimiento”, distinguiendo cinco grandes grupos; pero al referirse a uno de ellos, a las Humanidades, mantuvo una clara dicotomía terminológica dentro del propio rótulo denominando esa rama de conocimiento “Artes y Humanidades”, como señalando el carácter propio del Arte de entre el resto de las disciplinas que componen la rama. Podríamos entender que el núcleo de lo específico *bellasartiano*, su otredad con respecto a las “demás humanidades” (Filología, Filosofía e Historia), resida precisamente en la preeminencia de su carácter experiencial, su histórica indisociabilidad de lo objetual y su *ethos* genético conocedor del origen de la forma, que es precisamente lo que está llamado a aportar como fórmula propia de conocimiento y examen de lo real.

Simplificando quizás indebidamente para acentuar lo ineludible de lo experiencial, podríamos decir que en los estudios de Filosofía, asignaturas como Metafísica, Lógica o Epistemología exponen la articulación razonable del pensar pero no lo construyen, no necesitan que el estudiante filosofe; en los de Filología, la Gramática, la Etimología o la Teoría de la Literatura exponen también la articulación del lenguaje pero no necesitan hablarlo, o que el aprendiz poetice; en los de Historia, la Paleografía, la Periodización o la historia económica, exponen a su vez la articulación temporal de las cambiantes situaciones de la humanidad, pero para su estricta comprensión basta con conocer bien los métodos historiográficos aunque no se practiquen. Parece sin embargo que en Bellas Artes el carácter *crítico-experiencial* de la formación pedagógica y a la vez el propio proceso creador, necesitan desde el principio no sólo conocer la herramienta sino construir con ella los objetos artísticos, trabar contacto presencial sensible y directo, para entender las reglas de su ejecución, dado que en esta actividad humana tanto la regla como la herramienta no son anteriores sino simultáneas. Lo construido modifica inmediatamente la regla y la herramienta que lo hizo posible.

Siendo además su natural campo de actividad el horizonte de lo posible en toda su extensión, en el que hay un número indeterminado de soluciones viables a cada problema particular, el

camino a través del ensayo y error, es uno de los más practicados. Incluso a través del error provocado es posible progresar, lo que nos conduce enseguida a determinadas estructuras procesuales irreverentes por las que la descortesía para con lo establecido es a menudo más eficaz.

5.- El rizo metódico

Esta particular manera de explorar *poiéticamente* la realidad en la que el observador, para poder serlo ha de estar ya sumergido en lo que observa, pone de manifiesto una operación recursiva especial que despista al administrador de protocolos, ya que lo que resulta de su actividad es, en el mismo momento de su aparición, criterio de lectura de lo producido. Sólo comprendiendo correctamente lo que se acaba de producir, puede saberse hacia dónde se dirigía la intención de la obra, y qué deseaba manifestar, qué oculto problema había animado esta solución. Este tener-que-responder-para-conocer-la-pregunta, supone el tenso ejercicio de una actividad que se mantiene por entero en el ámbito de lo que todavía no es, de la posibilidad. Incluso cuando parece haber acabado y concluye en una obra determinada, lo hace en figura de gerundio, de “haciéndose” en lugar de “ya-hecho”. Esto lo sabemos todos desde Baudelaire.

Nada hay de extraño en las muchas coincidencias, analizadas por la Psicología de la creatividad, entre esta atención no programática sino postgramática, y la secuencia de situaciones de tantos relatos de científicos que practicaron también el arriesgado trato crítico-experiencial con el dato; célebre es el de Watson, Crick y Wilkins (premio Nobel 1956) sobre su descubrimiento de la estructura en doble hélice del ADN: “ideación de modelos, imaginación perspectivista, capacidad técnico-formal, interpretación de indicios, audacia en relacionar lo conocido.” (Fernández del Buey, 1991).³

³ Parece que la actual presión de la “productividad” —que paradójicamente anula la generosidad investigadora de compartir y la pulsión del riesgo experimentador— es la que atrinchera innecesariamente los métodos de trabajo entre disciplinas distantes entre sí, cuando en realidad tantas veces están más cercanos de lo que pudiera parecer. Seminarios como el “la creatividad en la ciencia” (Patronato Miguel Servet, coord. J.del Amo, 1977) en el que intervinieron Rof

Llevados por esta pulsión autorrefleja de la búsqueda arriesgada (García Bacca ya dijo: “quien juega sólo a ganar es un tramposo”) llegaríamos a escribir con otras palabras la anterior definición lapidaria. Para explicar este *rizo metódico* podemos decir también: la obra de arte es su propio código de comprensión. Esta afirmación, que supone eliminar el tramo lógico que media entre el propósito y su ejecución, invirtiendo la secuencia hasta convertir la ejecución en propósito, necesita mayor explicación en otro lugar. Digamos mientras tanto que, tratándose el arte de un ejercicio de implicación simultánea de varios estratos de realidad (ideologías, técnicas constructivas, sociopolíticas, autor, público, instituciones, difusión etc.) se producen varias elipsis; de entre ellas la más llamativa es aquella por la que los papeles de autor y espectador se confunden. Y parece que precisamente este modo de intercambiabilidad afecta esencialmente a su comportamiento particular como disciplina; y que por eso, conocimiento de la cosa y ejecución física de esa cosa, no puedan distinguirse con facilidad. Al menos con la que distinguimos Gramática y poema, para diferenciarla de su “hermana humanística” la Filología, por ejemplo.

Así, en la formación del creador plástico, el riesgo experimentador en la ejecución de determinado ejercicio, conducirá inevitablemente e inmediatamente a la comprensión del entorno lógico que lo rige. Por eso a menudo resulta inútil explicar previamente cómo ha de afrontarse la ejecución de una escultura sin zambullirse en la ejecución misma, y por eso también se habla de la existencia de un *post-grama*, más que de un *pro-grama* de enseñanza del arte. Por ello, las propuestas de ejercicios en la enseñanza del arte deberían reducirse a señalar entornos de problemas. De igual forma que en la investigación avanzada en artes plásticas, las formulaciones de las hipótesis de trabajo habrían de surgir también del propio y mismísimo ejercicio del arte que el doctorando esté realizando como predisposición necesaria para que la definición del problema a investigar pueda redactarse.

6.- Las coincidencias de Pareyson y la tautología de Kosuth.

Luigi Pareyson ha explicado claramente los tres tipos de coincidencia o simultaneidad existentes en la obra de arte, que están fundamentando su *Teoría della formatività*, y que reflejan muy

Carballo, Grande Cobián, Quero Jiménez y otros, son buena muestra documental de ello.

bien el carácter que hemos dado en llamar autorreflejo y que venimos comentando: 1º) Coincidencia de fisicidad y espiritualidad : en la obra de arte, su realidad sensible no es un soporte sobre el que se añade un significado sino que es el significado mismo. Son realidades indesglosables. 2º) Coesencialidad del tanteo y la organización en el proceso de ejecución del arte, de tal forma que el artista “hace” inventando al mismo tiempo el “modo de hacer”. Lo “formante” que guía el proceso y la obra final “formada” no son situaciones antitéticas o cosas diferentes. Pareyson dice textualmente “*son absolutamente la misma cosa*”. Y 3) Identificación de “realización” de la obra con su “interpretación”, lo que conduce a que el recinto donde la obra se da sea únicamente el de su interpretación; nunca está fuera de este recinto. El intérprete no quiere tener una réplica de la obra sino la obra misma; de ahí que su interpretación sea propiamente la obra: “*acceder a una obra significa realizarla, es decir, hacerla vivir su propia vida, situarla en el mundo en que ha sido hecha y en el que quiere vivir ahora y siempre, lo que no es posible sino a través de la interpretación*”. Este tercer punto es muy semejante a la descripción que hace Gadamer (en *Actualidad de lo bello*) de la experiencia estética: “*Es la no distinción entre el modo particular en que la obra se interpreta y la identidad misma que hay detrás de la obra, lo que constituye la experiencia estética*”... Espectador, autor y obra en juego simultáneo.

Existen muchas resonancias en este dinamismo de raíz existencial de Pareyson que nos llevan, de un lado a recordar la teoría de Mikel Dufrenne sobre la obra de arte: convertida por la percepción en *objet esthétique*, se logra como un *quasi-sujet* dotado de una cierta autorreflexividad que le hace poder ser un *en-soi-pour-autrui*. De otro lado, también nos recuerda el potente dinamismo interno que Gadamer atribuye a la obra de arte en su célebre obra “*Verdad y Método*” considerando en uno de sus capítulos “*el juego como hilo ontológico de la obra de arte*”, con la despsicologización del jugador al ser jugado por el juego mismo, y el vaivén intrínseco entre actor y espectador, como pautas hermenéuticas.

Ese sistema de coincidencias de la *Teoría della Formatività*, sobre todo la 3ª, en cuanto a la identidad de interpretación y obra, en la que Gadamer coincide, recuerda la propiedad tautológica del arte, tal y como queda expresado en los escritos de los creadores conceptuales. Las palabras de J. Kosuth (*Arte y Filosofía*, 1969) son muy claras en este sentido: “*Una obra de arte es una tautología por ser una presentación de las intenciones del artista, es decir, el*

*artista nos está diciendo que aquella obra concreta de arte es arte, lo cual indica que es una definición del arte. Por eso, que es arte, es ya una verdad a priori (que era precisamente lo que Judd quería decir al constatar que “si alguien dice que es arte, lo es”).*⁴

Entre las *Sentencias sobre arte conceptual* de Sol Lewitt (1968) también podemos leer precisamente esta capacidad autorreflexiva del acto artístico en al menos tres de esas Sentencias: 17ª “*Todas las ideas son arte y caen dentro de las convenciones del arte*”, 19ª “*Las convenciones del arte son alteradas por las obras de arte*”, 20ª “*El arte logrado, al alterar nuestras percepciones, modifica nuestra manera de entender las convenciones*”

7.- Autorrepresentación.

Y así, los ejemplos podrían multiplicarse y tejerse unos con otros; por ejemplo, la idea de Robert Smithson sobre la no distinción entre el objeto y la experiencia, es de una enorme importancia en este contexto. O también, la no distinción entre el yo, el mundo, las cosas y la vida, “*situaciones de energía*” como confesaba Giovanni Anselmo (*Arte Povera*, 1969)⁵ ayuda a comprender el sentido de este posible *rizo metódico* por el que la obra encierra en sí misma el recorrido de su propia comprensión.

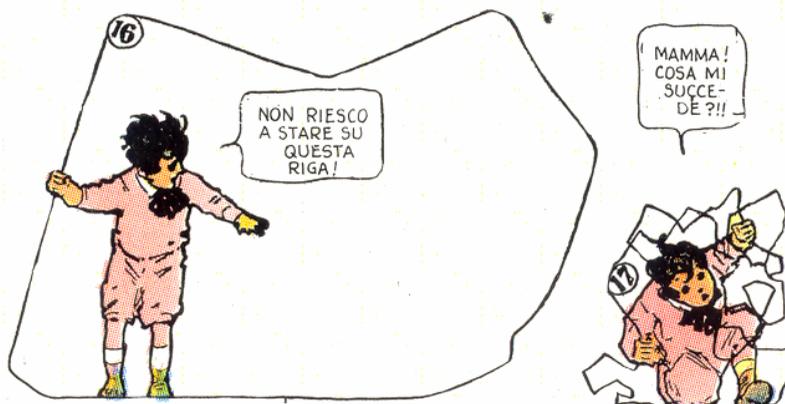
La célebres litografías de M.C. Escher parecen dar figura tautológica también a esta paradoja autorrefleja del arte, esta autonomía de su lenguaje que simultáneamente parece posible e imposible y donde la única probabilidad de comprensión del acertijo está incluida en la propia imagen que está mostrando ese acertijo. No hay que mirar fuera del papel que representa esa escalera que sube y baja al tiempo, porque sólo ahí está la solución al problema;

⁴ Los textos de Kosuth y Sol Lewitt están tomados respectivamente de las páginas 416 y 414 de la obra de Simón Marchán *Del arte objetual al arte de concepto*, Akal, Madrid, 1986

⁵ “Yo , el mundo, las cosas, la vida, somos situaciones de energía y lo importante es precisamente no cristalizar estas situaciones, sino mantenerlas abiertas y vivas en función de nuestro vivir. Ya que a toda manera de pensar o de ser debe corresponder un modo de actuar, mis trabajos son verdaderamente la corporeidad de la fuerza de una acción, de la energía de una situación o de un acontecimiento, etc. No la experiencia de esto en un nivel de anotación o de signo, o solamente de naturaleza muerta...” (*Arte Povera*, Milán, Mazzotta, 1969)

el enunciado y la solución, mutuamente enmascarados. Así, habrá que volver una y otra vez a las obras de arte, para realizarlas interpretándolas, o al cuadro de Rubens para entenderlo, porque su explicación no está en las ideas de la Contrarreforma sino en su modo de pintar que solo está en ese lienzo.

Escher nos recordaba con sus acertijos además otra importantísima situación: que el arte contemporáneo representa no ya el mundo sino los aparejos de que se vale para representarlo. Liberado ya el arte de su encargo de representación ilusionista, las capacidades gráficas mismas son las que se representan. Y al hacerlo inevitablemente empieza el arte como tal a representarse a sí mismo. Como dos manos que se dibujan mutuamente. Se puede ver este efecto de autorrepresentación del lenguaje en la obra de otro magnífico dibujante de historietas, Winsor McCay en su *Little Nemo in Slumberland*, donde entre otros muchos efectos, la viñeta puede incluso desaparecer bajo los pies de Nemo, o el papel quedarse sin dibujo.



8.- La centralidad del arte como eje investigador

El ejercicio de la crisis de la norma (*ludens*) en la creación artística y el esfuerzo del criterio (*logos*) se internecesitan, se encuentran trabados en un todo indescindible que es experiencial y razonable al mismo tiempo. La tarea del investigador (sujeto colectivo) en Bellas Artes es a la vez la del constructor de su propio sistema de excelencia. La coherencia en el cruce de coincidencias

Notas para una investigación artística

(obra /criterio, propósito /ejecución, riesgo /comprensión, realización /interpretación) es lo que enseña la práctica del arte. Su carácter autorreflejo es ya el modelo investigador, que no solo libera al creador de importar fórmulas de otras disciplinas sino que le compromete a exportarlas. La práctica de la actividad artística en cualquiera de sus muchas formas, amplía progresivamente el ejercicio de la complejidad y anima a compartirla cuanto antes con investigadores de todas las demás disciplinas, porque aquello que se busca excede cualquier método conocido.

El escenario en que esta tarea ha de llevarse a cabo para que sea fecunda, necesita a su vez de la adecuada complejidad. De ahí que quizás la primera meta de la investigación en arte sea la de combatir la banalidad de los esquemas mecánicos. Los actuales hábitos simplificadores, propios de la industrialización del conocimiento, por los que el conocer artístico se reduce a su soporte electrónico, las artes “plásticas” a las “visuales” o la tecnología a los meros avances mecánicos en digitalización, no hacen sino traducir lo cognitivo a términos operacionales. Entorpecen el diálogo público entre las formas de conocer el mundo, y de resolver la existencia que es lo que andamos buscando.

El modelo autorreflejo practicado con la debida intensidad, puede no solo dibujar su viñeta como campo de juego, sino jugar en la intemperie, más allá de toda “fractura epistemológica”.

Juan Luis Moraza Pérez

Artista, Doctor en Bellas Artes,
y profesor titular de Escultura de la Universidad de Vigo

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.

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...

1. 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...

1.1. 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" es 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

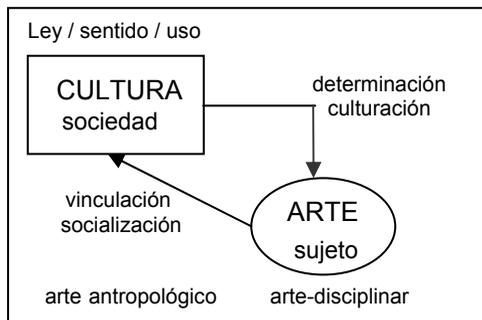
“investigación y desarrollo”, I+D, y también “investigación, desarrollo e innovación” (I+D+I), no es sólo un modo de promocionar la indagación, sino también y sobre todo una intensificación de la adecuación industrial: en una sociedad vectorizada por la empresa y las finanzas, el conocimiento, la investigación 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 ha mostrado la psicología, a menudo los objetos vienen no tanto a solventar o resolver sino a ocluir los problemas bajo el brillo inerte de la mercancía, y enmarcando 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 agente reproductor de la industria, en un intermediario útil entre un objeto inicial insatisfactorio y otro nuevo. 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 o financiera- queden subrepticamente marginadas y abandonadas. Independientemente de las ganancias económicas, las pérdidas antropológicas derivadas de esta adecuación industrial de la investigación son inconmensurables. 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.

Notas para una investigación artística

ARTE	CULTURA VISUAL (techné)	(industria cultural)
CIENCIA	TECNOCENCIA	(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.



“arte es lo que hacemos, cultura lo que nos hacen” (Carl André)

1.1.1. 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”. 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 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 empresarial⁶.

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,

⁶ 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 y Tecnología, abiertamente destinado a la potenciación de la investigación empresarialmente inducida...

convirtiendo no la economía, sino cierto discurso económico, 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.

1.1.2. 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. 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 jerarquías –no basadas 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 está 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...

1.1.3. 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.

1.2. 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 de 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, metateóricas.

1.2.1. La epistemología como obstáculo epistemológico.

Cualquier campo del conocimiento adquiere madurez cuando es capaz de formular 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.

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. 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 la investigación artística.

1.2.2. 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 de la investigación. 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) investigación cognitiva, sapiencial, (b) investigación técnica, funcional, (c) investigación protocolaria, administrativa...

1.3. 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 irreducibles a cualquier cálculo, en los que orden cuantitativo aparece impregnado de órdenes cualitativos. Esta transformación de la sensibilidad científica tiene dos importantes repercusiones metodológicas:

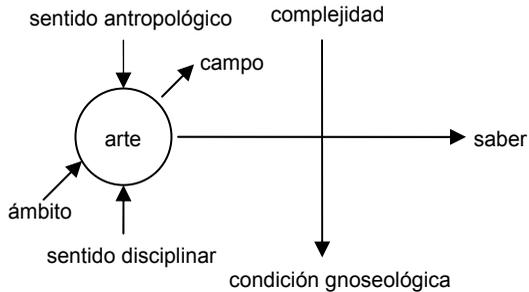
- (a). Una menor reducción de las variables, y un pensamiento más sistémico, relacional y contextual.
- (b). Un reconocimiento de la implicación subjetual en la operación cognitiva, lo que conlleva una sensibilidad relativista y una desdramatización (y desprogramación) de los mitos de objetividad y de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

- a. 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.
- b. 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 la 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. 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 subjetualidad. 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...

2. 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 pre-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
atreimiento	prudencia
emoción	verificación/falsación
búsqueda de respuesta	búsqueda de conocimiento
estética	
idiosincrásico	normativo
comunicación sensible	comunicación lógico-textual
evocativo	explicativo
integralismo operativo	reducción operativa de variables
	reversibilidad
concrección	analítico
sintético	irreversible (progreso)
revisitable (presencialidad)	espíritu crítico
espíritu sincrético	metodologías α -operatorias
metodologías β -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, 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.

SABER	CONOCIMIENTO
experiencia	ciencia
no transmite conocimiento	transmite conocimiento,
todo el mundo siente el poema	sólo el científico entiende la
	fórmula
relación inmediata con las cosas	conocimiento de las cosas
representacional	descriptivo
“verdad para con”	“verdad acerca de”
(intensificación y vínculo con un	(reducción de variables, incluido el
sujeto operatorio, como incluido en	sujeto operatorio, excluido de la
la formulación)	operación)
metodologías β -operatorias	metodologías α -operatorias

2.1. 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 tradición ancestral de 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, 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).

2.1.1. 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 *sabœr* mantiene con ciertas expectativas de conocimiento. Muy al contrario, la categoría de *sabœr* asume

simultáneamente un compromiso cognitivo, y un compromiso –precisamente– con los límites mismos del conocimiento. Como un campo α -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 α -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...

2.1.2. 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)

2.2. SABER DEL ARTE.

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” (*γενεσθαι*), 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 de 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, *sabæ*r 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 *sabæ*r.

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 *sabæ*r artístico importa a una consideración sobre la investigación. Pensar, indagar, conocer “artísticamente”, implica sumergirse en esa noción integral de *sabæ*r. 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 merma 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.

2.2.1. Recursividad subjetual.

No existe otro campo de saber 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) 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.

2.2.2. 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).

2.2.3. 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 sutilizando, 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 excedencia 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) dialógico. 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.

2.3. 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 nuevo 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:

- 2.3.1. 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)
 - f. Registro técnico. (modelos estadísticos o experimentales)

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

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

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

2.3.3. Arte e investigación son indiscernibles. (arte como investigación, investigación como arte). (Christopher Frayling)

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

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

2.3.4. “Artes Aplicadas”. El arte integrado en la sociedad civil.

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.

3. PROPUESTAS:

Hay quien en nombre del rigor universitario, propone una especie de ciencia del arte, o un arte como ciencia, o 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 científica⁷, 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 multidisciplinaredad, 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 interdisciplinares, 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.

⁷ 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...

3.1. Sugerencias Externas. Propuestas a la Universidad.

“Los artistas pueden ser muy útiles a los científicos mostrándonos los prejuicios de nuestras categorizaciones, expendiendo 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.

Y 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 una 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:

- 3.1.1. Intensidad. La intensificación de la experiencia característica del arte, es una condición psíquica imprescindible para la investigación
- 3.1.2. Integralidad. La valoración de la cultura aporta una capacidad para integrar asuntos intersubjetivos complejos, sin cortapisas disciplinares.
- 3.1.3. Radicalidad. El arte puede aportar toda una tradición moderna de iconoclastia, y un ancestral hábito deconstructivo.
- 3.1.4. 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.
- 3.1.5. Inventiva. La evaluación de la creatividad y la innovación adiestra en la capacidad de aplicar nuevas perspectivas a las indagaciones.
- 3.1.6. 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.
- 3.1.7. Comunicabilidad. El interés en la comunicación favorece la capacidad de transmisión y divulgación científica.
- 3.1.8. 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.

3.2. 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:

- 3.2.1. Replantear las definiciones contemporáneas del arte, sus materiales y sus contextos;
- 3.2.2. Aumentar nuestra curiosidad sobre la investigación científica;
- 3.2.3. Adquirir habilidad y saber que nos permitan participar en otros campos;
- 3.2.4. Expandir las nociones convencionales de lo que constituye una educación artística y una transmisión artística;
- 3.2.5. Desarrollar la habilidad para penetrar la superficie de la presentación tecnocientífica;
- 3.2.6. Pensar sobre las direcciones de indagación inexploradas, las implicaciones no-anticipadas, los campos emergentes y los latentes;
- 3.2.7. 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. 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. Cheysev comenzó una conferencia sobre las bases matemáticas del corte de los vestidos, y que creo, resume bien la necesaria inadecuación a la que me he querido referir: *“Admitamos, para simplificar, que el cuerpo humano tiene forma de esfera”...*

Referencias

- J.S. Bruner (1987) *La importancia de la educación*. Barcelona. Paidós.
G. Bachelard (1974) *Epistemología*. Barcelona. Anagrama.
Angela Barrón (1997) *Aprendizaje por descubrimiento*. Salamanca. Amaru.
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.

Notas para una investigación artística

- James Elkins (2005) "The Three Configurations of Practice-Based PhDs". En Printed Project. The New PhD in studio art. Nº 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 Giobalina Brumana (1990) *Sentido y orden*. Madrid. CSIC.
- Catherine Goldstein (2000) "Mathematics, Writing and the Visual Arts", en [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.

Javier Tudela Sáenz de Pipaón

Artista, Doctor en Filosofía,
y profesor titular de Escultura de la Universidad de Vigo

NOTAS SOBRE CREACIÓN E INVESTIGACIÓN EN BELLAS ARTES. Cuando arte es la respuesta, ¿cuál era la pregunta?⁸

*«Para llegar al punto que no conoces,
debes tomar el camino que no conoces».*

San Juan de la Cruz

Me alegro de estar aquí y me alegro de participar en esta conversación. Esta intervención es otra vuelta de tuerca en el eje de la investigación en Bellas Artes. En cada ocasión intentamos

⁸ Este texto está construido tomando como referencia dos conferencias con el mismo título y distinto contenido, *Cuando Arte es la respuesta, ¿cuál era la pregunta?* en el marco de sendos cursos de doctorado sobre metodología de la investigación en Bellas Artes: la primera de ellas el 14 enero 2005 en la Facultad de Bellas Artes de Bilbao, y la segunda en la ESAP de Oporto el 26 de enero de 2007. Por puro pragmatismo el texto se apoya, con bastante fidelidad, en una grabación realizada en Bilbao, pero seguramente en Oporto, con otras palabras, di vueltas a las mismas preguntas.

reformular las mismas preguntas ya que la investigación siempre transita en el estrecho margen entre lo que conocemos y lo que queremos conocer. Esta reflexión pretende hacer un breve análisis de modelos y condiciones para gestionar la sospecha desde el Arte; si es que puede haber modelos, si es que puede haber análisis de modelos, si es que hay una sospecha desde el Arte, y si puede haber una gestión de esa sospecha desde el Arte. Estamos, por lo tanto, fraguando otro intento de aproximación al problema de la investigación en Bellas Artes.

Seguramente, llegaremos a algunas zonas en las que aparecerán las tensiones que se producen entre lo normativo y lo subjetivo, entre la teoría y la práctica y, fundamentalmente, entre la investigación y la creación. En definitiva, aquellas zonas en las que van a converger, o aquellos espacios en los que existe una riqueza por la tensión entre lo público y lo privado. Voy a intentar, intentar, estáis avisados... repensar, poner en orden y decir en voz alta, algunas ideas: algunas ideas sobre las cosas que hemos construido, algunas ideas sobre las ideas que hemos construido, y algunas ideas que hemos construido sobre las ideas que se refieren a las cosas.

‘Cuando el Arte es la respuesta, ¿cuál era la pregunta?’ es el punto de partida de esta reflexión en clara referencia a un libro de un divulgador científico⁹ que se pregunta sobre el conocimiento y la búsqueda de respuestas en la naturaleza; nosotros intentaremos reconstruir esta búsqueda de dos modos distintos: asociando el conocimiento al Arte y acercándonos a aquellas prácticas en las que el Arte tiene el protagonismo como objeto de estudio.

Para que el Arte sea la respuesta, por ahora, no se me ocurre otra posibilidad más allá de que el Arte sea también la pregunta. Cuando Arte es la respuesta, la pregunta es Arte. Aceptemos por el momento esta solución, ya veremos cómo avanzamos.

Vamos a intentar pensar un poco más sobre ello. Yo me siento obligado a hacerlo porque el Arte es mi actividad, porque es la manera en la que me acerco al mundo, en la que me acerco a lo real, y porque el Arte es la frase que me ha tocado en el dialogo de

⁹ Jorge Wagensberg, *Si la Naturaleza es la respuesta, ¿cuál era la pregunta? Y otros quinientos pensamientos sobre la incertidumbre*, Tusquets Editores, Barcelona, 2002. Este autor también se refiere a la conversación como manera de conocer.

mi conversación con el mundo en tanto que personaje en el escenario de lo real.

Nuestra manera de conversar tiene que ver con unos modos muy particulares de actuar y pensar. Esto no garantiza nada ni nos obliga a obtener ningunas calidades ni ningunas metas en tanto que artistas, pero sí nos permite atender al modo particular de conversar que es la obra. Y esto lo digo totalmente desprovisto de los objetos habituales del artista, de las imágenes, de los dispositivos, de las disposiciones, alejado de las intervenciones.

Conversar desde el Arte es una manera de ser converso, de ser 'con voz', y de tener cierta 'fe'; Cierta profesionalidad, profesión como un acto de fe. Si de algo podemos decir que posibilita esa actitud, lo tendremos que decir del Arte. Pero esa conversión, o ese modo de ser converso (y con verso) tampoco es ninguna garantía para el cielo del Arte. No lo es porque las tramas del mercado discurren por otros espacios y otros caminos que no tienen mucho que ver con los territorios que ahora nos proponemos explorar. El Arte es nuestra decisión en esta conversación, y nos vamos a interrogar desde nuestra actividad sobre la manera particular de hacer preguntas; ¿hay unos modos particulares de conversar con lo real? Hasta qué punto puede existir algún tipo de especificidad en el modo de entrar en diálogo con lo real. Hasta qué punto desde el Arte, como artistas y como investigadores participamos de un tipo de saber que se tipifica, un conocimiento que entra en las taxonomías del saber; si es posible hacer taxonomías sobre el saber y sobre el conocimiento; si hay formas de conocimiento, hasta qué punto el Arte es una de ellas.

Pensar esto se puede hacer con palabras, como lo estamos haciendo, como lo estoy haciendo yo ahora, y como, supongo, lo hacéis vosotros cuando las palabras interactúan en vuestro cerebro. Pero habitualmente los artistas pensamos sobre lo real y pensamos el mundo con la construcción de imágenes, con la construcción y la reconstrucción de objetos, con la intervención en determinados espacios, con la aproximación a esos espacios; pensamos en Arte desde una práctica que es entendida como un quehacer donde ese quehacer es al mismo tiempo una actividad y una pregunta.

Es fundamental esta palabra 'quehacer' con acento en la primera 'e'. Este acento es la clave que permite la construcción de la tarea al mismo tiempo que se escenifica la interrogación sobre la tarea. Aquí aparece una de las especificidades del arte. En este caso, esa construcción del 'quehacer' se desarrolla, además, de una manera muy particular. La interrogación desde el Arte no es

equiparable al modo en que actúa la solicitud de información que tenemos por ahí, solicitud de información más o menos ordenada, más o menos en desbandada. ¿Para qué fabricamos tantas preguntas? Google: Una palabra, una orden de búsqueda y en medio de tantas respuestas, seguramente se nos despista nuestra pequeña pregunta. La pregunta debe estar bien templada; para aquellos que tenéis alguna experiencia con los materiales por la articulación de los objetos o por la construcción de las imágenes el temple de las preguntas se puede hacer casi visible, su maleabilidad, la resistencia, la plasticidad. Pero no solamente es importante el temple, también el filo. Cuando la pregunta está bien templada y está bien afilada, probablemente la pregunta es una buena herramienta. Y en los procesos de investigación conviene que nos dotemos de buenas herramientas, de buenas preguntas -y de buenos 'quéhaceres'- bien templadas y bien afiladas, bien definidas, con buenos asideros, ergonómicas, bien adaptadas al corpus sobre el que queremos trabajar: Que tengan la posibilidad de construir conocimiento, que sean algo más que un torpe utensilio que va a arrancar un trozo de información. Es importante considerar la complejidad del Arte en esta aproximación por el hecho de que desde esta idea, desde esta construcción, desde este constructo que es el Arte entendemos las relaciones entre las cosas y las relaciones con el mundo y nos exige un rigor muy exquisito a la hora de aceptar determinados nombres para las cosas y determinadas operaciones para las obras.

1. Categorías, complejidad, axiología y proyecto.

¿Cómo podemos establecer pautas para la investigación? He intentado recoger un pequeño catálogo de términos, conceptos, herramientas donde la exigencia de temple y la exigencia de buen filo podía permitirnos –en el momento que así lo consigamos- definir lo que es un proyecto de investigación y definirlo precisamente en la tensión o en la encrucijada fértil entre la creación y la investigación, en ese ámbito fronterizo, en ese ámbito borroso, en ese ámbito complejo en el que se produce nuestra actuación: fundamentalmente las facultades de Bellas Artes desde el año 1979. La sospecha necesita una primera herramienta: la hipótesis, una suposición que debe demostrarse mediante una experimentación o una argumentación adecuada y que tiene sentido como paso previo a la investigación para negar o confirmar la validez de lo supuesto.

¿Cuales son los conceptos de los que vamos a partir para una definición del Arte?

Deberíamos empezar por la construcción de una **categoría**, la construcción de cada término, de cada verbo, del propio cajón del Arte entendido como categoría. ¿Qué tipo de cosas nos permite la categoría Arte que entren en su cajón o que entren en esa habitación? ¿Qué obligaciones tenemos a la hora de redefinir los objetos para que sean adecuados a esos espacios, a esos habitáculos, a esos formatos categoriales. La categoría ya es un dispositivo que va a obligarnos a hacer unas operaciones de adaptación empezando con una pertinencia compleja de adecuación al presente. El cajón es un cajón de hoy, la habitación del Arte actual nos va a obligar a realizar algunas maniobras para entrar por la puerta, para pasar por las ventanas, para desmontar el techo –si es preciso- y meter nuestras obras en el cajón del Arte. Pero es que además, con esas operaciones, cuando vayamos llenando o añadiendo nuestras obras, nuestros cuadros en la Pintura, nuestras películas en el cajón del Cine, nuestras novelas en el cajón de la Literatura, cada vez que introducimos obras en los cajones categoriales de las disciplinas artísticas no solo estamos obligados a hacer operaciones en esos dispositivos que introducimos sino que también estamos obligados a reconstruir el propio cajón categorial. Meter esculturas en el cajón de la Escultura es cambiar la habitación en la que entran las esculturas porque tiene esa flexibilidad y está inherente esa obligación –a la escultura con minúscula e inherente a la Escultura con mayúscula-. Es inherente a la obra esa actuación y es propio de la categoría Arte ese tipo de respuesta. Esta idea es la retroalimentación donde un sistema, en este caso el sistema Arte, va a producir resultados que van a interactuar con el sistema modificando la manera de producir de ese sistema. La categoría Arte produce resultados, los resultados interactúan con el sistema y el sistema modifica su comportamiento a la hora de producir otros resultados. Esa idea de retroalimentación o de feed-back es un mecanismo de control implícito en el propio sistema de producción del Arte. Es propio de los mecanismos de retroalimentación o de feed-back que se manifiestan en todo tipo de procesos o de entidades complejas; en todo aquello que tiene que ver con lo vivo, con lo humano, con aquellos fenómenos, o categorías, o términos, o problemas que son fundamentales.

La idea de **complejidad** va a ser otra de las ideas/herramienta que deben aparecer a la hora de preocuparse por el problema de la creación y la investigación en artes plásticas. ¿Por

qué? Porque estamos trabajando en una actividad que ya hemos dicho que es **quéhacer** en el sentido de tarea y pregunta; porque estamos trabajando en una actividad donde hay al mismo tiempo una serie de operaciones que son tecnológicas y pretecnológicas que son sensibles e inteligibles, o que quieren serlo. Esta convivencia de todo el espectro de lo humano en una actividad como es el Arte, esta expansión de lo humano, o esta redefinición de lo humano a partir de la actividad del Arte es una de las primeras evidencias de la complejidad de la tarea. *Quéhacer* como tarea y como pregunta: tarea compleja por mixtura de territorios y por mixtura de actuaciones sensibles, inteligibles y físicas, tecnológicas y pretecnológicas. Complejidad por relación temporal borrosa¹⁰ entre lo que son los procesos, los resultados y los métodos; complejidad por la borrosidad en la tensión que se produce entre una serie de operaciones que son dramáticamente admitidas como privadas y al mismo tiempo tienen una resonancia necesariamente pública tanto por su actuación en el ámbito del mercado, como por su actuación, en nuestro caso, en el ámbito de la docencia, por su funcionamiento como objetos que van a ser canalizados en unos circuitos que ya no pueden ser privados. Esta tensión entre lo público y lo privado, entre lo que es una actuación de la tarea en un espacio limitado, drásticamente limitado en casi todos los casos, y además, abierto a la intervención del espectador tiene una micro-representación dentro del propio sistema constructivo de la obra de Arte. La misma tensión que se produce entre la producción privada de la obra y su

¹⁰ "Sostened una manzana en la mano. ¿Es una manzana? Sí. El objeto que tenéis en la mano es uno de esos bultos del espacio-tiempo que pertenecen al que llamamos conjunto de las manzanas, el de todas las manzanas que haya habido donde y cuando sea. Dadle un mordisco; masticad ese trozo y tragáoslo. Vuestro tracto digestivo va separando las moléculas de la manzana. El objeto que tenéis en la mano ¿es todavía una manzana? ¿Sí y no? Pegadle otro mordisco. El nuevo objeto ¿es todavía una manzana? Otro mordisco más. Y otro y otro, hasta que no quede nada. La manzana pasa de serlo a no serlo, y a ser nada. Pero ¿cuándo ha traspasado la línea que separa el ser una manzana de no serlo?" Este fragmento del inicio de *Pensamiento borroso* de Bart Kosko nos parece la mejor definición de la lógica borrosa. Para el autor, la ciencia que basa sus supuestos en la disyuntiva verdadero-falso está equivocada. La realidad no es blanca ni negra, es gris.

vehiculación o distribución, esa misma tensión que se produce entre lo público y lo privado, se va a producir de un modo escalar, casi fractal, en la frontera entre la obra y su interpretación cuando el autor, en un gesto de sospecha o en un gesto de saber, tradicionalmente da un paso atrás, toma distancia, sale del espacio privado de construcción de la obra y se introduce en el espacio público como espectador, como analista, como intérprete de la obra de Arte. Pero no solo eso, no solamente el autor da ese paso y se reconstruye como lector de la obra de arte generando esa situación fractal, sino que además el autor va a ser correspondido de la misma manera por el espectador puesto que en la apropiación de la obra hay también una operación que sitúa al espectador de un modo simétrico: exactamente igual que el autor se convierte en el primer lector de la obra y va a dar ese paso en lo borroso de la tensión entre lo privado y lo público desde el espacio de la obra hasta el espacio del espectador, desde el espacio de la construcción hacia el espacio de la lectura, el espectador en una operación hermenéutica simétrica va a dar un paso hacia delante y de algún modo se va a convertir en el último autor de la obra. Por lo tanto en la construcción de la obra y en las maniobras implicadas con la apropiación de la obra van a producirse también unas tensiones bastantes representativas de lo público y lo privado a otra escala.

Otra perspectiva que nos va a ayudar a entender la complejidad de la obra de Arte o la necesidad de introducir la idea de complejidad como un paradigma importante a la hora de trabajar sobre el Arte de una manera rigurosa en el ámbito de la investigación tiene que ver con la apertura de la obra: de la obra sabemos o del Arte sabemos que está ocupando una posición pero que esa posición está en una situación de inestabilidad fundamental, sabemos que ocupa un lugar pero que está destinado a ocupar otro, tenemos esa seguridad y también tenemos esa **incertidumbre**; la misma certeza que tenemos en la movilidad de la posición la tenemos en la incertidumbre sobre el tipo de desplazamiento que se va a producir. No solamente existe este tipo de operación dinámica, también hay otro tipo de aperturas. A partir de la obra, entre los elementos de la obra y el propio Arte y en relación al espectador se van a producir, exactamente igual que en cualquier otro tipo de convivencia ecológica, intercambios de información, intercambios de material, e intercambios de energía. Pueden producirse físicamente estos intercambios de material y energía pero, además, en relación a la obra, hay un cruce que tiene que ver con el sentido, con la carga significativa de cada una de las partes del resultado que

ponemos en cuestión y con la carga significativa de la totalidad del proyecto. Esos intercambios de información, material y energía a veces se establecen dentro de la propia obra por la presencia de un dispositivo real más o menos dinámico, mas o menos construido con un funcionamiento que esté actuando en una escala temporal, que tenga diferentes procesos o diferentes fases pero, si no ocurre así, se va a producir en relación al espectador necesariamente en la interpretación.

Si la idea de complejidad va a ser fundamental para la obra, va a serlo también por otras razones: porque la interpretación de su sentido nos permite entender la falta de linealidad en la obra de Arte frente a la linealidad que hemos supuesto en la escritura. Hemos aprendido que los textos empiezan con 'érase una vez' y acaban con 'fin', pero eso no tiene que ver con la apropiación de la obra de Arte; cuando estamos delante de una obra podemos funcionar frente a ella con la misma inestabilidad que funcionamos en relación a lo que hoy se entiende como hipertextos o textos interactivos. El hipertexto no es un invento de las nuevas tecnologías, el hipertexto es una necesidad humana. Nunca nadie ha podido impedir a ninguna persona situada delante de un poema, de una imagen, de un sonido, dar saltos hacia adelante, hacia atrás, mover páginas, buscar en el índice. Un poema, por sus posibilidades de evocación hacia el deseo, hacia los miedos, hacia la muerte, nos permite entender el hipertexto mucho mejor que internet porque no solamente se da una trasgresión en la dinámica lineal en relación al texto, sino que además se dan saltos en la naturaleza de los materiales que se están manejando; cuando nosotros leemos un poema o leemos una palabra, un discurso filosófico, una fórmula matemática, o vemos un pintada en una pared, tenemos toda la libertad del mundo para movernos de un modo biunívoco en un sentido o en otro y todo lo que tiene que ver con el Arte, fundamentalmente con lo visual, con lo sonoro, con lo sensible, va a tener ese carácter de un modo mucho más evidente que el texto que se nos ha ofrecido desde la escritura. La **no linealidad** entendida como la incongruencia entre las causas y los efectos en el proceso de producción de la obra va a completarse en los procesos de producción de sentido de la obra. En la búsqueda de sentido de la obra se produce su reconstrucción, la interpretación, la tarea hermenéutica es la búsqueda de un horizonte de sentido común entre el espectador y la obra. Cuando nosotros nos posicionamos en ese espacio público más allá de nuestro momento de construcción de la obra, estamos planteando modelos que ya no son modelos

dialécticos con la obra, estamos planteando lecturas que tienen que ver con un modelo de red, que van a convertir cada punto de la obra, cada aspecto significativo, en un centro de interés: bien porque forma parte de un discurso representativo, bien porque forma parte de un discurso estructural, bien porque forma parte de una simbiosis de todo el funcionamiento de la obra, cada uno de esos elementos de la obra se va a convertir en un nodo que va a poder establecer vínculos a la velocidad que queramos y en el sentido que queramos manteniendo la misma tensión entre todos los elementos de la obra y de su contexto. Este modelo de red, este modelo nodal va a desjerarquizar la lectura lineal y va a desjerarquizar el planteamiento congruente entre las causas y los efectos que aparentemente se nos ha ido vendiendo como lo razonable.

La idea de complejidad nos obliga también a revisar algunas cuestiones que tienen que ver con el mercado y con ciertas ideas de **progreso** y de proyecto y con la cuestionabilidad de las ideas de progreso y de proyecto. Tomando referencias de la ecología citaré lo que conocemos como **efecto reina roja** que se produce como resultado de una interacción entre el cazador y la presa, cuando ambos están avanzando y desarrollando todas sus destrezas y habilidades al mismo tiempo, unos para cazar y otros para escapar. Como resultado, la población del cazador y la presa se mantienen siempre en el mismo punto. El equilibrio ecológico de dos especies, cazador y presa, en un nicho ecológico depende de esa tensión que van a producir cada una de ellas en la mejora de sus propias habilidades pero corriendo las dos como si estuviesen corriendo en el vacío, en una cinta de gimnasio, para mantenerse las dos especies siempre en la misma relación. Esta tensión que se produce en el mercado también se produce en otras fronteras: primero en el proceso de construcción de la obra por la retroalimentación entre la obra, la disciplina en la que se inscribe y la categoría Arte, luego en el proceso de construcción de la autoría, y por último en el espacio complejo que se genera entre la construcción y la experiencia de la obra, mediante la apropiación hermenéutica, cuando el autor se convierte en el primer espectador y cuando el espectador se convierte en el último autor. Aquí también se produce el efecto reina roja, no se va a dar sólo en el mercado, en las tensiones por copar determinadas posiciones y territorios de poder.

La riqueza de este espacio, de esta frontera borrosa entre lo privado y lo público, nos obliga a hacer un esfuerzo fundamental a la

hora de redefinir lo que es investigación; todas las cuestiones de las que estamos hablando, inevitablemente, inevitablemente porque no estoy seguro de quererlo evitar e inevitablemente porque no es posible, son **valores**. Cada palabra, cada frase, cada pregunta tiene una intencionalidad con un 'para' diferente a la propia cuestión que se está afirmando; vehiculamos valores cuando hablamos, cuando obramos, cuando preguntamos y cuando respondemos. Hay por tanto un componente axiológico, hay una obligación de preocuparse por los valores en la construcción de las obras y en la construcción de los discursos. Y hay inevitablemente una responsabilidad inherente a los valores que vehiculamos, hay una responsabilidad que va a ser una responsabilidad como artistas, una responsabilidad en el marco universitario que será totalmente diferente a la responsabilidad que tengamos en el mercado, y va a haber una responsabilidad en los controles, en los mecanismos de feed-back, en los sistemas de producción, en los procesos de construcción y de interpretación, de acabamiento y de puesta en crisis de la obra y del Arte.

Esa evidencia de los valores nos permite dar un salto a una tercera herramienta: hablamos de complejidad, hablamos de valores y hablaremos de proyecto. **Proyecto** como pulsión hacia la complejidad y la especificidad de un determinado ámbito categorial, en este caso el Arte. Mantenemos los valores que somos capaces de soportar o de transmitir adecuándolos a la tensión de la categoría, adecuándolos a la tensión del contexto: la tensión con la categoría sería una tensión profesional, como artistas de una disciplina. ¿Hasta qué punto somos unos artistas disciplinados? Hasta el punto que seamos capaces de soportar esa tensión que se va a producir entre las exigencias específicas, entre la complejidad de la categoría y entre nuestra capacidad, habilidad y decisión para gestionar aquellos valores que van a hacer productiva esa categoría. Pero existe otro tipo de proyecto que va más allá de la obra y de la categoría Arte: es un proyecto próximo a la construcción o la reconstrucción de los valores sociales, de lo político, de lo ideológico, de las creencias incluso, que ambiciona la reconstrucción de la idea o de la categoría 'humana', la posibilidad de ser de otra manera humanos. La implicación final de la idea de proyecto tiene, desde mi punto de vista, esa trascendencia de la obra a la categoría, al Arte, del Arte a la sociedad y de la sociedad a la reconstrucción y a la redefinición de lo humano; por lo tanto, volviendo hacia atrás, la complejidad con la que vamos a trabajar, la complejidad de la obra, va a incorporar la propia complejidad de la

obra, va a reincorporar la complejidad de la categoría Arte, va a reincorporar la complejidad del contexto sociopolítico, económico, ideológico, de aquel nicho ecológico en el que se van a producir todas estas operaciones de intercambio de material y energía con relación a la obra y va a incorporar finalmente aquella complejidad que es heredera o que es inherente a la categoría más amplia, a lo humano.

2. Pertinencia universitaria, perspectiva sistémica y experiencia epistemológica

Cuando Arte es la repuesta, la pregunta es compleja y esta complejidad está vinculada con la complejidad de todo 'lo humano': por la axiología, en tanto preocupación por los valores; por la complejidad, en tanto cantidad de información que necesitamos para dar cuenta de lo real atendiendo a su dinamismo, a su incertidumbre esencial, a su incongruencia; y por el proyecto, como ambición que atraviesa la construcción de la obra, la reconstrucción del Arte y la transformación de los aspectos negativos de la realidad. Complejidad, axiología y proyecto son tres términos fundamentales en un proyecto investigador. Pero, además, en un proyecto de creación que quiera ser investigación no podemos olvidar tres perspectivas: el punto de vista universitario, la perspectiva sistémica y la experiencia epistemológica.

La primera posición la buscamos desde la **pertinencia universitaria**: una tesis doctoral, un proyecto de investigación es un tipo de género muy particular, es un tipo específico de quehacer que está normalizado. Una tarea de investigación tiene sus normas. Creación será investigación cuando seamos capaces de hacer 'algo más' que la creación, cuando seamos capaces de salir del espacio privado, del interés privado de la creación, hacia el interés público de la investigación. Ese paso de lo privado a lo público que se da en la tarea del artista como creador no puede ser exactamente el mismo paso que da el artista como un investigador que tiene la responsabilidad de lo público; no solamente es una cuestión de quién nos paga, es una cuestión de que la universidad por propia definición, incluso aunque pueda estar financiada por una empresa privada, es una tarea que tiende a lo universal, no a lo particular. La deuda que tenemos con respecto a lo universitario tiene que ver con este carácter universal, con esta salida de nuevo de lo particular, salida de la creación que no significa renuncia a la creación sino que significa un plus, un valor añadido que tiene que entroncar

necesariamente con un interés universal. El marco universitario es un espacio público de creación e investigación.

Los tres modelos de investigación que se han dado en la escasa experiencia que tenemos de la tarea investigadora en BBAA tienen que ver con el modo especializado de saber del Arte y desde el Arte y reconstruyen la tarea de la creación en el sentido de hacerla transitable. Se han marcado tres grandes líneas: Primero, buscando avances sobre la creación plástica en campos de contenidos específicos y poco explorados por otros ámbitos del conocimiento, en segundo lugar activando algunos temas sistematizándolos y diseñando metodologías donde los problemas se abordan desde la experiencia del artista, y en tercer lugar, muy trabado con la creación, procurándonos la redefinición de las distintas disciplinas de las Artes Plásticas con aportaciones que llevan más allá el interés individual de cada artista.

Intentaré desarrollar estas tres grandes líneas avisando que no son compartimentos estancos. En primer lugar cuando tratamos de asuntos específicos del Arte sin más, hay una obviedad. Son aquellas cosas de las que nadie se ocupa y de las que estamos obligados a ocuparnos, avances sobre los procedimientos, cuestiones disciplinares centradas en el trabajo de los artistas. Es una de las grandes líneas de investigación de los proyectos universitarios en BBAA; asuntos específicos del arte: modelos de autoría, materiales, técnicas y procedimientos y disciplinas artísticas, sistemas y tecnologías de la representación, métodos, procesos, proyectos y análisis de la obra, el contexto de producción y distribución de la obra, la transmisión del conocimiento artístico y su aplicación, la relación con la teoría crítica y estética...

La segunda línea de los proyectos de investigación en BBAA tiene que ver con asuntos donde el Arte está implicado dentro de la comunidad de intereses en la que convive. Está relacionado con otras disciplinas, otras metodologías de conocimiento y de conversación con lo real donde el Arte marca una línea diferenciadora al aportar la perspectiva del artista sobre ese asunto, aunque no sea un asunto específico del Arte.

El aprendizaje que hemos tenido en nuestra formación como artistas y en nuestra formación cultural a través de la Historia del Arte nos permite considerar un eje temporal y un eje sincrónico. En el eje temporal ordenaremos la secuencia de acontecimientos, la secuencia de resultados, la secuencia de fenómenos catalogados como históricos que va a producir una relación, no congruente

tampoco, pero bastante evidente en el tiempo. La convivencia de otros aspectos de las imágenes, de la cultura, problemas y soluciones que nos han enseñado los estudios culturales van a diseñar otra situación, en este caso no diacrónica, no temporal, que nos va a obligar a tener en cuenta el eje de relaciones sincrónicas en la complejidad de un corte temporal y la trama de acontecimientos y de fenómenos que coexisten rodeando a nuestro interés sobre el Arte.

La inmersión que nos ha permitido la antropología, la inmersión en profundidad en el estudio del comportamiento, de las relaciones, de los grupos, de las jerarquías entre los grupos, también nos va a permitir adoptar fórmulas metodológicas que van a poder ser tratadas para problemas específicos del Arte y que van a permitirnos acercarnos a cuestiones no específicas desde nuestra perspectiva. La sociología, la biología, la química en algunos estudios de procedimientos o de materiales, no hay ningún límite para exportar metodologías y para exportar aprendizaje, para exportar modos de análisis o modos de síntesis o modelos de inferencia o de generación de sentido o de generación de saber. Todos esos modelos pueden ser revisados desde la perspectiva del artista para los propios problemas o campos de problemas específicos del Arte.

Asuntos específicos del Arte y asuntos que no son campos de problemas específicos del arte pero con un gran interés en que sean revisados desde la perspectiva del artista dejan paso a la última línea de trabajo, y la he dejado para el final intencionadamente, porque tiene que ver específicamente con la creación; cuando el artista plantea un proyecto de investigación desde su propia experiencia creativa. Decía que la pertinencia universitaria hace que los proyectos de investigación deban ir de lo particular hacia lo general, y que una tesis doctoral, en un resumen caricaturizado, es un gran impreso que hay que ir rellenando, que tiene un carácter normativo y responde a las expectativas de un género literario muy particular. Cuando se producen o se intentan estos proyectos donde la actividad creativa va a ser el eje del discurso, cuando va a ser el referente y cuando puede ser, además, el territorio conclusivo de los proyectos de investigación, aparece una exigencia: la pertinencia universitaria obligará a que los resultados sean normativos; la tarea individual del artista deberá ser rentable, de interés público, desde un punto de vista doble, artístico y universitario. El interés por el taller del artista dependerá de la cercanía del taller con la plaza, de la capacidad del artista de vivir o

de trasladarse al espacio público. Y esto no significa hacer esculturas en una rotonda, o acciones o graffiti o gestiones de interés cultural, se trata de la capacidad que tenga su proyecto de ser transitable, de ser falsable, de la transparencia de su proyecto. Una de las cuestiones fundamentales del Arte que aumenta su complejidad es el enorme componente subjetivo de la creación, de las decisiones, la relación sensible e inteligible con la obra, la posibilidad de refugio en la no verbalización de los procesos y de los resultados pero ¿hasta qué punto es posible esto en una tesis por ejemplo en BBAA? ¿Hasta qué punto es posible, riguroso, hasta qué punto es pertinente o hasta que punto no es una impertinencia o una incapacidad de transparencia o de transitabilidad hacia lo público? Se trata de dejar un rastro. Pensemos en la metáfora de Pulgarcito: migas de pan o piedras; Transparencia e interés público que permitan una falsación y evaluación. El resultado como construcción que no borra las huellas de las referencias metodológicas.

Puede pensarse que la objetividad del rastro sólo la da el lenguaje y obcecarnos con la teoría y la escritura. Es un error. Foucault ya nos avisa de que el signo también actúa como máscara, “la sospecha de que el lenguaje no dice exactamente lo que dice” y añade “otra sospecha: que, en cierto sentido, el lenguaje rebasa la forma propiamente verbal, y que hay muchas otras cosas que hablan y que no son lenguaje”. La actividad artística puede ser equiparada a la actividad científica porque produce conocimiento, fabrica imágenes, objetos, e ideas sobre lo real. En este punto creo que debemos ser muy exigentes en deuda con la oportunidad que desde el año 79 hemos tenido como artistas para recuperar un territorio complejo de saber, con unos modos de conocer muy particulares que hemos ido perdiendo, delegando, hasta el punto de habernos convertido en artistas manipulables, sin ninguna posibilidad de control de nuestro personaje como autores ni de nuestras obras, por la pérdida de control de nuestro proyecto en la redefinición de la categoría Arte y de nuestro proyecto en la redefinición de lo social y de lo público. La posibilidad que en un momento tuvimos al acceder al espacio universitario nos obliga a buscar situaciones para transitar entre la creación y la investigación, y nos obliga a una transparencia, a un rigor, incluso a cumplir unas normativas evitando el reduccionismo. He ahí el problema. En la actividad científica podemos hablar de cuatro ámbitos: Uno, tenemos un ámbito del descubrimiento, es la experimentación por excelencia. Dos, tenemos un ámbito docente donde se transmite

ese conocimiento. La investigación o el ámbito del descubrimiento aportan grandes beneficios al territorio de la docencia hasta el punto de que los profesores de las universidades son docentes e investigadores. Tres, tenemos un tercer territorio que es perfectamente trasladable al contexto del Arte que tiene que ver con la aplicación; la ciencia lo ha llamado tecnociencia, nosotros artes aplicadas, que permiten insertarnos como profesionales en diferentes tareas en las que tenemos ciertas garantías de éxito por un control de los resortes de representación, por un control de recursos de la seducción; Cuatro: y el cuarto y último campo tiene que ver con la falsación. La falsación necesita de la transparencia de unos objetivos y de unos métodos, la posibilidad de reconstrucción del trayecto para verificar la fiabilidad de los métodos aplicados, de los objetivos propuestos y de los resultados obtenidos. Transparencia y transitabilidad son condiciones para un modelo de investigación en BBAA. Es verdad que también aquí aparece una tensión, una tensión de la que hemos oído hablar muchas veces, porque gran parte de la complejidad del Arte tiene que ver con el componente subjetivo de la obra de Arte y, seguramente, tendremos que resolver el problema que surge entre la complejidad y el reduccionismo; trabajar con objetivos es la única garantía firme de ser falsables, de hacer transparentemente, de hacer transitable nuestro proyecto y pasar el testigo de la investigación: estas eran mis intenciones, estos son los valores o los perjuicios desde los que creo, igual que se explicitan los colores o los materiales que intervienen en la obra; esto es lo que yo arrastro, estas son mis intenciones y estos los pasos que voy a dar, y esta es mi perspectiva o este es mi punto de vista...

La situación de la metodología en las ciencias clásicas es otra porque han conseguido que se acepte el interés de unos constructos, unos andamiajes metodológicos que con pequeñas modificaciones les han permitido acceder a diferentes situaciones. En la construcción de la obra de Arte, la construcción del andamio y la destrucción del andamio se ejecutan a la vez. A medida que nos acercamos a los objetivos en la construcción de la obra o en la reconstrucción de la categoría, a medida que nos acercamos, desmontamos el andamio. Lo desmontamos ¿por qué? Porque estamos siempre en el momento de la creación, en ese vértigo que nos impide reproducir el mecanismo de producción y convertir el camino en metodología, convertir el método en metodología; El método se construye, la metodología se aplica. El camino hacia la obra se construye pero ¿lo podemos aplicar? Probablemente no, si

es que nos va a llevar al mismo sitio, porque estamos impidiendo toda posibilidad de ser creadores, pero ¿cómo encaja esto con la investigación si yo tengo que poner en evidencia una metodología?, ¿cómo hago transitable algo, cómo muestro el andamio sin ser reductor y manteniendo la complejidad?, ¿cómo trabajo con objetivos sin despreciar lo subjetivo?

Ese es el problema. El espacio entre lo público y lo privado, esa tensión entre la complejidad de la obra y la complejidad de la tarea investigadora, el resto de los modelos investigadores la han solucionado aceptando cierto reduccionismo. Qué podemos aplicar aquí. Podemos apoyarnos en una perspectiva sistémica y una perspectiva epistemológica.

La **perspectiva sistémica** es una estrategia adecuada para entender un sistema dividiéndolo en partes pero sin perder de vista la unidad; nos permite analizar nuestra tesis, nuestra obra, la categoría en la que la queremos insertar y que queremos reconstruir, e incluso, nuestro proyecto 'ideológico' en su contexto de actuación, más allá del reduccionismo al que nos ha acostumbrado la ciencia, fuera de la campana de vacío, fuera de la no gravedad, respetando la complejidad de lo real. Podemos enfocar los problemas desde cada una de sus partes que van a tener sentido por ser partes del sistema, y no como elementos aislados y autónomos. Por el contrario, cuando revisamos la misma cuestión como una unidad, no podremos dejar de atender a las partes.

La perspectiva sistémica nos permite considerar la obra, el Arte y lo humano como un todo, al tiempo que podemos utilizar herramientas conceptuales o metodológicas para extraer partes y revisar su coherencia, la co-herencia entendida como la raíz común de los elementos formativos del sistema. La clave de este juego de análisis y de reconstrucción del sentido de la unidad es la estructura, la información, las reglas de juego que nos garantizan la organización de las diferencias y las discontinuidades de los elementos del sistema y que permiten al espectador acceder a la obra. Esta intencionalidad organizativa facilita la construcción y la reconstrucción del proyecto, de un modo semejante a lo que ocurre en un proceso de diferenciación y crecimiento biológico dirigido desde la cadena de ADN, marcando las reglas de juego de la totalidad del sistema hacia las partes y la coherencia de las partes hacia la totalidad y entre sí.

La tensión que se va a producir en la obra de Arte es la misma tensión que se va a producir en el proyecto, la misma que se va a producir en el contexto y en la redefinición de lo humano. En la revisión analítica utilizamos dos herramientas para diferenciar partes: continuidad/discontinuidad y semejanza/diferenciación aplicadas a objetos, a imágenes, a materiales, a fenómenos, a conceptos. Estas dos herramientas están muy afiladas, -en "las palabras y las cosas" Foucault se refiere a ellas para ponerlas precisamente en cuestión-, van a ser las que nos van a permitir la tarea analítica de dividir y la posibilidad sistémica de reconstruir la totalidad y revisar de qué modo la ley, la norma, la intencionalidad organizativa, la estructura, de qué modo se articulan las partes de la obra, pero también del proyecto investigador y del resultado; también podemos aplicar esta herramienta, la perspectiva sistémica, al objeto tesis y ver la articulación de sus partes y de cada una de ellas con la totalidad. Nuestra experiencia como artistas, nuestro aprendizaje a la hora de generar articulaciones, de generar 'pegamentos' coherentes con lo que van a unir puede y debe sernos de gran utilidad para construir el objeto tesis y el territorio de investigación, para articularlo de algún modo; formalmente, topográficamente, geográficamente, por su visibilidad, por su materialidad, por la sonoridad, por el sentido... tenemos suficientes tornillos, bisagras, pegamentos para religar un proyecto, una obra y un resultado.

- ¡Tanto peor! ¡Otra vez la vieja historia! Cuando uno ha acabado de construir su casa, advierte que, haciéndola, ha aprendido, sin darse cuenta, algo que tendría que haber sabido absolutamente antes de - comenzar a construir. El eterno y molesto «¡demasiado tarde!»

Leemos en Nietzsche en *Más allá del bien y del mal*. Cuando la tesis está terminada se puede evaluar y cuando se puede evaluar se puede mejorar. El slogan que nos avisa de que nuestro pensamiento debe ser global pero nuestra acción es necesariamente local también es una estrategia para el proceso de crecimiento del proyecto artístico -creador e investigador- aportando material. La perspectiva sistémica, el viaje continuo entre lo local y lo global, tiene que ver con la posibilidad de falsación del resultado. La frase de Nietzsche es importante en este tema: cuando alguien ha terminado de construir su casa es cuando sabe cómo debería haber empezado a construirla; Hay una necesidad de curar herida

por herida y de atender, cada vez, al estado general. Toda la experiencia en la organización de la obra, en su adecuación formal y significativa tiene que servirnos para que el aviso Nietzsche no nos sorprenda.

Para el final hemos dejado la **experiencia epistemológica**. La constancia de que no sólo los objetos y las imágenes se construyen sino de que el pensamiento y las ideas se construyen.

Iniciamos el curso hace unos días con una historia muy simple y muy reveladora:

Una noche de luna llena –suponemos que en una ciudad española– un niño le pregunta a su padre: Papá, ¿qué está más cerca, Sevilla o la luna? El padre, mirando la luna, pregunta a su vez, –¿tú ves Sevilla? –No, responde el niño. –Pues entonces, ¿qué preguntas?

Esta pequeña broma tiene que ver con el drama del conocimiento y de la ciencia. El observador siempre va a modificar lo observado, sea el antropólogo, el biólogo, o el analista de partículas atómicas: no podemos conocer al mismo tiempo la posición y la velocidad de una partícula porque para conocerla la tenemos que bombardear; si para entender una rana hay que diseccionarla, lo que hacemos es destruir precisamente lo que queremos conocer: su vida; si para conocer la temperatura de un vaso de agua utilizamos un termómetro, el termómetro nos condiciona la temperatura del agua porque el termómetro tiene su propia temperatura, estamos negando la posibilidad de conocer la temperatura real. Si introduzco el termómetro en el mar, la variación que produce es irrelevante, tan irrelevante como el dato que obtengo. Como en el chiste de la luna, en la ciencia aparece la sospecha epistemológica sobre la presencia y la afectación del conocimiento y de lo observado por el observador.

En muchas ocasiones esto ha llevado a la ciencia a los límites del disparate, cuando no se admite que la intervención del termómetro modifica la temperatura del agua y se arrastran cuestiones ideológicas e intereses particulares. ¿Cómo se puede admitir, en un determinado momento, que la tierra gira alrededor del sol sin poner en evidencia todo un sistema moral, ideológico y económico basado en el antropocentrismo? ¿Cómo es posible sospechar que existe un inconsciente cuando nos creemos unos animalitos tan listos? ¿Cómo es posible pensar en una herencia genética común con otros bichos si a nosotros nos ha tocado Dios -

a unos más y a otras menos-, con su dedo mágico y nos ha dado el aliento de vida a su imagen y semejanza? Cuando detrás de los intereses investigadores hay empresas, acciones en bolsa ¿cómo vamos a decir que nos estamos equivocando? Con la misma dificultad que por momentos fue imposible no pensar en la luna como una esfera transparente o un plano transparente porque nuestros ideales de belleza estaban asociados con lo circular, con lo transparente y la idea del mundo con el plano. ¿Cómo vamos a poder pensar en determinados asuntos desde la ciencia? Nos resulta muy fácil verlo en el pasado a través de la influencia de la religión o nos resulta fácil verlo en el termómetro y el vaso de agua porque el tiempo y la escala lo han hecho evidente pero imaginarnos lo brutal que eso puede ser hoy en día en los laboratorios científicos, con los intereses económicos, políticos, con las luchas por parcelas de poder académicas, con fondos de investigación; la miseria científica ¿dónde nos puede llevar? Exactamente al mismo punto que la miseria artística: a la incapacidad de transitar de lo privado a lo público, a lo universal. Nos preguntamos por el conocimiento en la encrucijada fértil en la que la ciencia desconfía de sí misma y la epistemología y la filosofía de la ciencia nos avisan de sus pies de barro, nos avisan de las modificaciones que produce, que producimos como observadores, como termómetro.

La propia vida avisa a la ciencia de la incapacidad de controlar la vida por su complejidad. Por eso la biología se ha dedicado a estudiar más la muerte que la vida, y la historia del Arte prefiere los museos y los catálogos a los talleres y a los artistas. Mandelbrot diferencia entre sistemas que son naturales y aquellos que son artificiales. Es evidente que el Arte es un artefacto, pero esto no le aparta de la condición de estar formado por partes distintas que se articulan entre sí, como los objetos naturales a los que Mandelbrot se acerca para considerar sus teorías fractales. Es importante el matiz metodológico que introduce para diferenciar unos sistemas de otros: "una diferencia entre los sistemas naturales y los artificiales es que para conocer los primeros hay que utilizar la observación o la experiencia en tanto que, para los segundos, se puede interrogar al artífice. Sin embargo, hay artefactos muy complejos, en los que han concurrido tantas intenciones, y de un modo tan incontrolable, que el resultado acaba siendo, por lo menos en parte, un «objeto de observación»"

“Buscamos un conocimiento que traduzca la complejidad de lo que se llama ‘lo real’ que respete la existencia de los seres y el misterio de las cosas, e incorpore el principio de su propio conocimiento.

Necesitamos un conocimiento cuya explicación no sea mutilación y cuya acción no sea manipulación. (...) es necesario abandonar el principio de explicación que solo conserva el **orden** de los fenómenos (leyes, determinismos, regularidades, medios) y deja en la sombra al **desorden** (lo irregular, lo desviante, lo incierto, lo indeterminado, lo aleatorio) y la **organización** que, sin embargo, es la realidad más notable de nuestro universo, ya que caracteriza a la vez el átomo, a la estrella, al ser vivo, a la sociedad.” Esta cita de Edgar Morin nos sirve para hacernos la pregunta inicial otra vez. Y el arte ¿dónde está el Arte? Cuando nos hacemos esta pregunta retórica nos podemos sentir perdidos. Os remito a una novela de Peter Handke “La tarde de un escritor”: en un momento dado su protagonista nos dice hasta qué punto, cuando tuvo un plan, sintió la sensación de encontrarse ya en el camino. Nuestra tarea es construir planes, proyectos, métodos, andamios, constructos físicos e intelectuales, constructos de sentido para tener también la sensación de encontrarnos en el camino, sabiendo de la provisionalidad de esos andamiajes porque cuando Arte es la respuesta, la pregunta está afectada por todo el campo de problemas de la redefinición de ‘lo humano’.

3. Preguntas para concluir

“El arte en un pueblo religioso produce reliquias; en un pueblo guerrero, trofeos; en un pueblo burgués, artículos de comercio.”¹¹

¿Qué Arte produce la universidad? ¿Un Arte preocupado por el saber y el conocimiento?

El científico y el artista meten la mano en chistera de la realidad. El resultado y el rastro del científico se presentan como inevitables, necesarios y sin intervención de la mano humana. Descubrir. El conejo ya estaba allí. Al artista se le asigna su rastro/rostro, se buscan las trampas en la construcción humana de inventar. Pero ¿quién ha construido las referencias de las ciencias, los cortes en el tiempo, en el espacio, en la temperatura...? La

¹¹ Henry Fuseli, *Aphorismo*, 1788.

ciencia ha jugado con la pretensión de la verdad, de lo verídico; al contrario que los artistas que siempre hemos sabido que nuestra tarea era construir una buena mentira, una mentira soportable, fabricada con toda la intención, una mentira útil. La ciencia ha jugado a la verdad y siempre se ha equivocado; otros vendrán detrás y lo corregirán: se mantiene la legitimación mediante la cadena de la falsación, 'verdadero mientras no se demuestre lo contrario'. El Arte ha jugado a la mentira con lo verídico, con lo creíble frente a lo verdadero o lo verificable se ha construido saber, se ha construido complejidad y se ha reconstruido lo humano de una manera radical y compleja lejos de la manera reductora y analítica con la que la ciencia se ha enfrentado a la complejidad de lo real. En el Arte la mentira es soportable, está bien construida cuando se sostiene en el aire con la tensión única y exclusiva de la confabulación de sus partes sin ningún tipo de legitimación de verdad, como el Barón de Münchhausen consiguió salir del barro tirándose de su propio cabello. La obra de Arte siempre es falsa y cuanto mejor sea falsa, más auténtica es, cuanto más capaz sea de buscar la articulación de aquellos elementos que van a cumplir la ley que la propia obra enuncia. La obra va a buscar los elementos disponibles para una disposición, aquellos que tienen la disponibilidad; estamos hartos de explicar eso en un análisis formal: ley y estructura, intencionalidad organizativa, articulación de partes, todo para una gran confabulación, para la gran conspiración; si algo somos es conspiradores, urdidores que tramamos en la tensión de lo que quiere ser verdadero sin ser verdad.

Referencias

Para la elaboración de estas notas sobre investigación y creación, me he apoyado además de en mi experiencia como artista universitario y en la de otros artistas, en algunos textos que añado a continuación:

AAVV: *La investigación en Bellas Artes. Tres aproximaciones a un debate*. Grupo Edit. Universitario, Granada, 1998.

BODEN, Margaret A.: *La mente creativa. Mitos y mecanismos*. Ed Gedisa, Barcelona, 1994.

CAPRA, Fritjof: *Las conexiones ocultas*. Anagrama, Barcelona, 2002.

DELEUZE, Gilles - GUATTARI, Félix: *Rizoma*. Pre-textos, Valencia, 1977.

FOUCAULT, Michel: *Nietzsche, Freud, Marx*. Introducción de Eugenio Trias. Ed. Anagrama, Barcelona, 1981.

Notas para una investigación artística

- MORIN, Edgar: *Introducción al pensamiento complejo*. Gedisa. Barcelona, 1995.
- PRETA, Lorena, (comp.): *Imágenes y metáforas de la ciencia*. Alianza, Madrid, 1993.
- SERRES, Michel: *El nacimiento de la física en el texto de Lucrecio*. Pre-Textos, Valencia, 1994.
- VARELA, Francisco J.: *Conocer. Las ciencias cognitivas: tendencias y perspectivas. Cartografía de las ideas actuales*. Ed. Gedisa, Barcelona, 2002.

Ricardo Marín Viadel

Catedrático de Bellas Artes y profesor titular de
Didácticas Especiales de la Universidad de Granada

LA INVESTIGACIÓN EN BELLAS ARTES Y LAS METODOLOGÍAS ARTÍSTICAS DE INVESTIGACIÓN



Quisiera comenzar con una imagen (Figura 1) en la que se muestran dos asuntos que considero de cierto interés sobre el tema de la investigación en Bellas Artes. Se trata de una fotografía tomada en una calle de la ciudad de Granada, hace unos tres años aproximadamente, en la que podemos observar la gran cantidad de términos que, por un lado, son propios del campo profesional de Bellas Artes y, por otro, están presentes en el entorno general del espacio urbano: “escala” usado como nombre propio de una empresa; “estética” vinculado a las peluquerías, y “originalidad” asociado a una marca de cigarrillos. Esta amplitud de usos de las mismas e idénticas palabras ocasiona, a veces, cierta disfunción en los debates sobre la investigación en las bellas artes. Por otro lado, sobre la fotografía se han escrito dos de las denominaciones en inglés (ya que es la lengua prioritaria de investigación en la actualidad) más novedosas y más ajustadas al campo de la investigación en Bellas Artes: “Arts based Research”, literalmente “Investigación basada [en las] Artes”, y “Practice based Research”, literalmente “Investigación basada [en la] Práctica”. (Leavy, 2009; Sullivan 2005)



La pregunta sobre la investigación en Bellas Artes, -que tiene muchos y muy amplios sentidos (como ya se ha tratado en otras

ocasiones)-, en este congreso se concreta, desde mi punto de vista, en la pregunta: ¿qué actividades son reconocidas oficialmente como investigación, en el contexto de la Facultades de Bellas Artes, con miras a desarrollar una carrera investigadora, es decir, puestos de trabajo, más o menos permanentes de investigación en los temas propios de Bellas Artes, es decir, en creación artística? (Arañó y Mañero, 2003; Hernández, 1998; Marín, Laiglesia y Tolosa, 1998)

Las sucesivas concreciones o matizaciones de la pregunta pueden ser importantes para poder llegar a unas conclusiones que nos permita tomar decisiones, tanto en el plano institucional, como Facultades de Bellas Artes, como en un plano personal: ¿cómo orientar mis investigaciones de doctorado o post-doctorales en bellas artes?



¿Por qué hay establecida una carrera investigadora en varios campos de conocimiento, tales como: química, biología, historia, humanidades, etc., y no en Bellas Artes? ¿Por qué la carrera investigadora está perfectamente establecida en unos campos del conocimiento, aproximadamente semejantes al nuestro, pero no está reconocida en el campo de las artes visuales?

Mi respuesta a estas preguntas es: la decisión sobre el desarrollo de una carrera investigadora en Bellas Artes es una decisión político-administrativa. Es decir, si aparece en el Boletín Oficial de la Junta de Galicia o en el Boletín Oficial del Estado un decreto cuyo título, aproximadamente, fuese: "Decreto por el que se regula la carrera investigadora en Bellas Artes", no cabe ninguna duda de que la carrera investigadora en Bellas Artes existiría: habría becas y contratos de investigación, habría becarias y becarios, investigadores e investigadoras, centros y proyectos de investigación artística. Pero como tal decreto nunca ha sido publicado, sencillamente, la carrera investigadora en Bellas Artes no existe, o tiene una consistencia muy tenue y en modo alguno sistematizada, sino que depende excesivamente de casualidades, buenas intenciones y del muchísimo empeño personal de algunas becarias y becarios que, a duras penas, se abren paso en una estructura que no se ajusta par nada a sus intereses artísticos.



Actualmente las decisiones sobre la investigación en Bellas Artes (y los posibles puestos de trabajo que lleve asociados) es necesario contemplarlas en un contexto europeo. Se trata de

decisiones que no corresponden única y exclusivamente a nuestras universidades, sino que no hallamos inmersos en un campo de juego bastante más amplio: las decisiones que se toman en ámbitos europeos sobre educación superior inciden, muy directamente, en los ámbitos locales.

Podemos, entonces, preguntarnos ¿quién toma las decisiones sobre la carrera investigadora en Bellas Artes? ¿qué podemos hacer para que se tome esa decisión? y ¿por qué no se ha tomado ya esa decisión?



Desde mi punto de vista, habría dos grandes direcciones hacia las cuales podríamos dirigir nuestras actuaciones. Por un lado, una dirección más pragmática, o más operativa: ¿Cómo lograr incidir directamente en las decisiones político-administrativas sobre la carrera investigadora en Bellas Artes? ¿Qué podemos hacer para que tales decisiones tengan lugar?

Por otro lado, podría señalarse una dirección de carácter más teórico, que podría desarrollarse, al menos, en cuatro direcciones complementarias: histórica, comparativa, epistemológica y metodológica.

Una investigación histórica no llevaría a la búsqueda de las raíces histórico-sociológicas que nos permitan comprender y explicar porqué es esta la situación en la que nos encontramos: ¿de dónde procede esa divergencia en el reconocimiento institucional de una carrera investigadora en unas disciplinas y no en otras? ¿Por qué existe un Consejo Superior de Investigaciones Científicas, y no existe un Consejo Superior de Investigaciones Artísticas?



En nuestro actual ordenamiento jurídico-administrativo, se paga un salario mensual, durante toda una vida laboral, por dedicarse a la investigación en diferentes temas. Esta es, en síntesis, la función del Consejo Superior de Investigaciones Científicas: ¿por qué no hay en este organismo plazas destinadas a las investigaciones en las artes visuales?

Históricamente sabemos que han existido puestos oficiales para pintores, a cargo del estado. Por ejemplo Velázquez, que tenía un puesto oficial, dentro de la estructura del aparato de estado de la época, para dedicarse a pintar. En parte, (probablemente en muy pequeña parte) esto le permitió pintar de un modo diferente a cómo pintaba, por ejemplo Tiziano, que vivía

del mercado y tenía que tener una producción bastante más copiosa que la que tenía que hacer Velázquez, quien no estaba agobiado por la necesidad de vender su obra, y podía dedicar más tiempo a investigar visualmente, hasta dar con nuevas imágenes, nuevas formas de resolución de los problemas visuales de su momento –véase lograr un retrato de la familia real de un modo absolutamente original y diferente de cómo se había hecho con anterioridad–. Velázquez se tomó el tiempo necesario hasta dar con la imagen, que transformó el panorama de la visualización de su época (y de la posteridad) como es el caso del cuadro de *Las Meninas*.



En segundo lugar, podría ser interesante analizar comparativamente cómo está planteado y resuelto este problema de la carrera investigadora en Bellas Artes, en otros contextos universitarios y culturales: ¿existe algo semejante a una carrera investigadora en Bellas Artes en Europa? ¿y en Norteamérica o en Latinoamérica? Aunque sería necesario llevar a cabo los estudios oportunos para poder establecer de forma más exacta los términos de la comparación, pero es cierto que no es fácil encontrar un desarrollo de los temas de investigación en Bellas Artes semejante

al que hemos alcanzado en las universidades españolas, desde hace unos veinticinco años aproximadamente. Ni en Italia, donde las academias de bellas artes se han quedado muy próximas pero no integradas en las universidades, ni en Francia, donde las escuelas superiores de bellas artes no forman parte del sistema universitario, la investigación es un asunto de preocupación central en Bellas Artes. Probablemente sea en el Reino Unido donde se está produciendo un desarrollo más semejante al nuestro en la investigación artística; buena prueba de ello es la regularidad y calidad de la revista *Working Papers in Art & Design* [Documentos de trabajo en Arte y Diseño] especializada en estos temas.



En tercer lugar, desde un punto de vista epistemológico, deberíamos seguir elaborando respuestas a preguntas tales como: ¿porqué la investigación es la actividad propia de la ciencia y la creación la actividad propia del arte? ¿Por qué las actividades profesionales en el campo de las artes y las actividades profesionales en el campo de las ciencias son consideradas oficialmente de forma tan diferente?

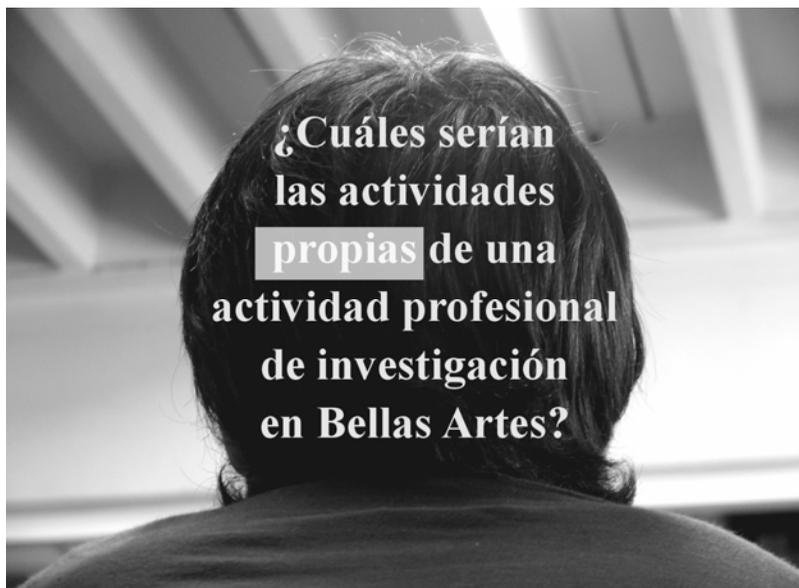
Mientras se siga pensando que el arte y la ciencia son actividades no sólo completamente diferentes, sino incluso contradictorias entre sí; será muy difícil encajar las indagaciones artísticas en los programas y en los proyectos de investigación. Es necesario modificar la rígida y unívoca asimilación entre universidad, investigación y ciencia, así como la consideración de las artes como algo perfectamente distinto del conocimiento, de la investigación y de la ciencia, porque mientras se sigan manteniendo impertérritas las concepciones actuales, será muy difícil encarar una carrera investigadora en artes visuales. Muy probablemente, esta tarea nos conducirá inexorablemente a tener que reelaborar los conceptos y criterios clásicos que se usan en investigación, tales como, definición, descripción, clasificación, explicación, objetividad, demostración, verificación, etc., de modo que las actividades investigacionales propias del campo artístico tengan una acogida cómoda en ellos.



¿Cómo resolver la descripción visual de un problema, ya éste de índole artística o social? ¿qué forma podría adoptar una demostración visual?

En cuarto lugar, sería necesario abordar el desarrollo de metodologías de investigación que sean capaces de vincular los

modos propios de la actividad científica con los de la actividad artística. Muy recientemente (desde los primeros años de la década de 1990), en el seno de los denominados enfoques cualitativos de investigación en el campo de las ciencias humanas y sociales, y muy particularmente en la investigación educativa, se han comenzado a desarrollar las metodologías de “investigación basada en las artes” [Arts based Research], entre las cuales las artes visuales desempeñan un papel fundamental. (Hernández, 2006; Knowles y Cole, 2008; Marín, 2005)



Las metodologías artísticas de investigación son las que utilizan las estrategias de indagación propias y características de las diferentes especialidades artísticas, y aprovechan sus lenguajes de presentación y de representación de datos, ideas y conclusiones. Esto significa que las imágenes visuales de muy diferente índole (dibujos, pinturas, esculturas, fotografías, vídeos, performances, etc.), las estructuras sonoras de diversos estilos musicales, la poesía, el teatro, la novela, la danza, etc., se han convertido en modos propios de hacer investigación, y de presentar las conclusiones de una investigación; al menos en las disciplinas que han comenzado a admitir estos enfoques metodológicos:

educación, sociología, antropología, arte-terapia, educación artística, etc.

En el *Cuadro 1* se describen dos posiciones, la más pragmática y la más teórica, en combinación con, lo que desde mi punto de vista, son las dos grandes estrategias, por un lado la reivindicación y por otro la adaptación, que podrían adoptarse tanto en un plano individual como institucional, para ir resolviendo el problema de la carrera investigadora en Bellas Artes.

		ESTRATEGIAS			
		Reivindicación		Adaptación	
		INSTITUCIONAL	PERSONAL	INSTITUCIONAL	PERSONAL
P O S I C I O N E S	PRAG- MÁTICA	- Congresos sobre investigación en Bellas Artes. -Declaraciones institucionales. -Aceptar, de hecho, la creación artística como investigación.	No ha lugar, ya que se trata, generalmente, de acciones curiosas pero de escasa eficacia (encadenarse a la puerta del Ministerio).	-Tratar de lograr la “mención de calidad” en Master y Doctorados propios de Bellas Artes. -Consolidar los grupos de investigación oficialmente reconocidos en Bellas Artes.	-Tratar de ocupar puestos en los organismos de decisión sobre estos temas. -Participar asiduamente en convocatorias oficiales de investigación.
	TEÓ- RICA	-Apoyar e incentivar las indagaciones sobre la “investigación artística” y sus metodologías.	Adoptar posiciones teóricas de “Arts-Based Research”, y contribuir a su desarrollo.	No ha lugar, (ya que no vamos a tratar de camuflarnos nosotros mismos ante nosotros mismos)	-Adaptarse, terminológica, y metodológicamente, a lo ya reconocido oficialmente como investigación.

Cuadro 1

La estrategia de la reivindicación significa que, tanto personalmente (contribuyendo a desarrollar los enfoques artísticos de investigación), pero sobre todo desde las instituciones (es decir, desde las Facultades de Bellas Artes) se apoyan, se incentivan y se institucionalizan oficialmente los temas y las metodologías propias de investigación artística en las Artes Visuales.

La estrategia de la adaptación, o del camuflaje, implica tratar de mimetizarse al máximo con los campos de conocimiento más

próximos y que disfrutaron de un sólido reconocimiento oficial de sus actividades investigadoras.

Forcejeando, tanto de un modo como de otro, será posible ir abriéndose paso en las zonas plenamente reconocidas como investigación, sin renunciar a los tipos de problemas, ni a las metodologías de indagación y de investigación que sean más útiles y eficaces para abordar los problemas artísticos en el territorio de las artes visuales.



Es cierto que no acaban de ser plenamente reconocidos, incluso dentro de las propias Facultades de Bellas Artes, conceptos tales como “investigación visual”, “demostración visual”, “razonamiento visual”, ni tampoco los procesos de argumentación desarrollados fundamentalmente con imágenes, cuando se trata de cursos de doctorado, publicaciones, tesis doctorales y, en general, todo tipo de actividades tradicionalmente reconocidas como investigación. Seguimos, en gran medida, anclados a fórmulas, estrategias y metodologías de investigación que adoptamos y adaptamos del ámbito de la estética, del ámbito de la historia del arte, del ámbito de la crítica del arte, del ámbito de la antropología

del arte, de la psicología del arte, etc. Así que, aunque son muy importantes las acciones hacia fuera, queda mucho territorio, todavía, para el trabajo interno.



¿Dónde están los manuales de investigación en pintura, en escultura, en fotografía, en video; de un modo semejante a los muy abundantes manuales de investigación en antropología, en educación, en psicología, etc? Sencillamente, no existen. El problema es que si no existen tales manuales, las personas que hacen investigación en pintura, en dibujo, en escultura, en fotografía, etc., ni siquiera pueden acogerse a una denominación para el enfoque metodológico que están usando: ¿cómo se llama este tipo de investigación? ¿qué estrategias de indagación deben seguirse? ¿cómo se validan los resultados?

Tanto por su interés desde una perspectiva teórica, como por su eficacia desde un punto de vista práctico, habría que incentivar el que se adoptaran posiciones teóricas y metodológicas de “Arts based Research” –Investigación basada [en] Artes (IbA)- y contribuir a su desarrollo y elaboración. Esto quizás podría, entre otras

muchas causas, contribuir a desarrollar y consolidar la carrera investigadora en Bellas Artes.



Bibliografía y documentación

ARAÑÓ GISBERT, Juan Carlos; MAÑERO, Alberto (eds.) (2003): *Actas Congreso INARS. La investigación en las artes plásticas y visuales*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Fernando (Coordinador) (1998): *Llibre blanc de la recerca a la Facultat de Belles Arts*. [Libro blanco de la investigación en la Facultad de Bellas Artes] Barcelona: Universidad de Barcelona.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Fernando; PÉREZ LÓPEZ, Héctor Julio; GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen (2006): *Bases para un debate sobre investigación artística*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.

KNOWLES, J. Gary; COLE, Ardra L. (2008): *Handbook of the arts in qualitative research. Perspectives, methodologies, examples and issues*. [Manual de las artes en la investigación cualitativa. Perspectivas, metodologías, ejemplos y temas] Thousand Oaks, California: Sage.

LEAVY, Patricia (2009): *Method meets art: Arts-based research practices*. [(El) Método (se) encuentra (con el) arte: prácticas (de) investigación basada (en las) artes] New York: Guildford.

MARÍN VIADEL, Ricardo (ed.) (2005): *Investigación en Educación artística: Temas, métodos y técnicas de indagación, sobre el aprendizaje y la enseñanza de las artes y culturas visuales*. Granada: Universidad de Granada y Universidad de Sevilla.

MARÍN VIADEL, Ricardo; LAIGLESIA GONZÁLEZ DE PEREDO, Juan Fernando; TOLOSA MARÍN, José Luis: (1998) *La Investigación en Bellas Artes. Tres aproximaciones a un debate*. Granada: Grupo Editorial Universitario.

SULLIVAN, Graeme (2005): *Art practice as research: Inquiry in the Visual Arts*. [La práctica artística como investigación: indagación en las artes visuales] Thousand Oaks, California: Sage.

WORKING PAPERS IN ART & DESIGN. Publicación periódica electrónica de la universidad de Hertfordshire (Reino Unido) especializada en la investigación en bellas artes y diseño. http://sitem.herts.ac.uk/artdes_research/papers/wpades/index.html

LAS POLÍTICAS DEL ARTE EN EL SENO DE LA UNIÓN EUROPEA

Señor Presidente,
Queridos Colegas,
Señoras y Señores

No puedo por menos que empezar agradeciendo, muy vivamente, a mi amigo el Profesor De La Iglesia, su imperativa invitación a participar de este encuentro, pese incluso al pie forzado que significa para mí el tema que me asignó. Agradecer igualmente, la hospitalidad y la exquisita cortesía con que hemos sido acogidos por su equipo de colaboradores.

De modo que, además de un honor es un gran placer poder tomar la palabra en este lugar y con esta ocasión. Y muy especialmente porque creo que las Facultades de Bellas Artes se asoman ahora, y, desde aquí, a una panorámica europea nueva y distinta, en la que se perfilan cambios destacados tanto en el marco institucional y político, como en la dinámica integradora, los aspectos financieros o la cooperación internacional, que ya se dibujan en la nueva visión de Europa.

Pero a lo que vamos..... Dicen que Confucio dijo: ...”*Es difícil encontrar un gato negro en una habitación oscura, ... sobre*

todo, si no hay gato". Así que hablar de políticas de Arte en la UE, va a ser difícil, mas allá de mi desconocimiento, sencillamente por que no hay. Sin embargo y pese a ello, sí podemos acercarnos al fondo del problema y plantear alguna sugerencia que nos ayude a entender el estado de la cuestión en lo relativo a las Bellas Artes y su carrera investigadora en el marco de la UE

Y como la primera ha de ser siempre en la frente, Empecemos por reconocer que, quienes, presuntamente nos dedicamos a la "investigación en el ámbito de las Artes" integramos un colectivo que por el momento "no ha sabido" o "no ha podido" encontrar su lugar. Primero porque no somos siquiera una cofradía o un gremio y... a las pruebas me remito. Segundo porque en verdad, la investigación en Bellas Artes, en el panorama español y europeo, se mire por donde se mire, hasta el momento no ha pasado de ser una "entelequia", hermosa, pero entelequia.

Para empezar y por atender primero a las "personas", parece conveniente que intentemos desentrañar alguna de las claves que justificarían la escasa presencia y pujanza social de nuestro colectivo, así como de la pertinaz aridez y ruina intelectual de nuestro campo de conocimiento.

La penuria académica que ha sufrido el "sector" durante tantos años ha terminado por perjudicar, casi irreparablemente, su eventual desarrollo como ciencia. La falta de tradición teórica, la inexistencia de recursos investigadores y la debilidad de las estructuras docentes remiten a las paradojas del desierto y sus espejismos, cada vez más evidentes.

Uno de los más claros y evidentes problemas en el campo de la formación artística, tal vez sea la escisión entre la "teoría" y la "práctica". Este es quizás, a nuestro juicio, el más doloroso y lamentable fenómeno que arrastra la enseñanza de las Bellas Artes en nuestro país, que abarca prácticamente a todo el último siglo, y que encierra, de alguna manera, la clave que permite comprender la consideración, la historia y el papel que la "investigación" ha jugado, o tenido que jugar, en la misma.

Cierto que las causas de este problema son múltiples, complejas y de muy difícil concreción, pero es posible, al menos, que podamos subrayar las fundamentales:

Así, la reflexión, cuando la ha habido, atendía sobre todo a cuestiones de índole práctica, derivadas básicamente de la actividad artística, como fin en sí misma.

Estando estas reflexiones vinculadas esencialmente a los movimientos artísticos y las corrientes filosóficas de cada momento,

con lo que, aquellas son versiones, más o menos pulidas, de las "filosofías" que las generan.

De igual manera, la consideración "natural" que del proceso formativo y productivo se ha venido sosteniendo, terminó por privilegiar la "dotación innata", con lo que esta cuestión no suscitó grandes preocupaciones intelectuales hasta época bien reciente, y por lo mismo tampoco requirió nunca grandes esfuerzos especulativos.

También es relevante la distinta formación y dedicación de los docentes, puesto que lo único que se les exigía, en el mejor de los casos, era una probada reputación profesional y el dominio más o menos riguroso de los conocimientos a enseñar, dentro de una cierta ortodoxia académica.

Tampoco la filosofía docente y la estructura de los estudios, así como los diseños curriculares pretendían ni permitían, desarrollos pedagógicos en los que insertar las aportaciones metodológicas y teóricas.

odas estas causas, unidas a otros factores como han sido el aislamiento académico, la escasa difusión de las aportaciones metódicas y científicas, (tal vez seamos el único grupo de profesionales que no cuenta con un órgano permanente de difusión, ni con un Congreso de carácter Nacional y sistemático) o la propia dificultad de formación, tienen suficiente entidad como para haber generado el estado actual de la cuestión, bien definida por la separación entre la praxis educativa y la aportación teórica que en ella incide o que ella misma genera. Motivos estos, por los que un propósito como el de la "investigación" tenía poca cabida y difícil justificación.

Dicho lo cual parece honesto, no obstante, adelantar que "recién" comienza a notarse, un poco por todas partes, un cierto aire de resuelta preocupación, de renovado ímpetu especulativo y de ilusionada participación, lo que permite aventurar que la situación comienza a ser, afortunadamente, más favorable.

Ahora, y en el mismo orden de ideas, conviene situar el tema en su contexto, atendiendo, pues, a las Instituciones.

Las tendencias actuales de la Enseñanza Superior y sus nuevos desafíos, especialmente en el espacio europeo, obligan sin ninguna duda, a repensar el papel y la misión de las Bellas Artes en el ámbito universitario, así como a orientar decididamente su futuro desarrollo en función de los nuevos enfoques y las nuevas prioridades que la sociedad de nuestros días le reclama.

Este requerimiento es, para la enseñanza superior de las Bellas Artes, especialmente necesario, habida cuenta de su secular alejamiento de la sociedad, encerrada desde el siglo XIX no ya en una torre de marfil, sino más bien en un recóndito jardín secreto. Manteniendo el ideal romántico del arte y del artista, perpetuando en el tiempo una agónica copia de sí misma. Cuestión ésta, que por más que se diga, en pureza, aun no hemos resuelto plenamente.

Así, el debate de fondo sobre el papel de la enseñanza superior de las Bellas Artes en un mundo en mutación debe partir de la necesidad de llegar a un equilibrio juicioso e inteligente entre la preservación, por un lado, de aquellos aspectos que son parte esencial y constitutiva de su patrimonio, y los cambios indispensables para asegurar su avance y garantizar su acomodación a cada tiempo, de otro. Creemos que es esta doble dimensión de aislamiento y universalidad, la "clave" sobre la que debe descansar el inmenso arco de posibilidades "reales" que este tipo de estudios suponen para nuestra sociedad actual.

Este esfuerzo de adaptación, desde nuestro punto de vista debe satisfacer al menos unas exigencias mínimas y que son: "pertinencia" es decir definir su papel y su lugar en la sociedad y por tanto su misión y sus funciones; "calidad" concepto multidimensional que persigue la tendencia a la excelencia y que engloba tanto a los docentes como a las principales funciones y actividades de enseñanza e investigación; y por último "apertura" no solo en tanto que internacionalización, característica ésta intrínseca a la enseñanza superior y que hoy se encuentra si cabe más acentuada entre nosotros por el omnipresente "proceso de Bolonia", sino más bien como posicionamiento favorable a pensar y actuar conforme a criterios abiertos, como son la colaboración, la innovación y el progreso.

Llegados a este punto

Parece evidente, especialmente en unas circunstancias como las presentes, que la Universidad, y por ende sus Facultades, deban ser algo más, que meras expendedoras de títulos. Así, en la perspectiva que ahora se vislumbra, su capacidad dinamizadora de la sociedad, su enorme potencial creativo, junto a su vocación cosmopolita y universal, han de ser sus rasgos más destacados.

Si bien en los últimos años, la imagen de las Facultades de Bellas Artes se ha fortalecido y afianzado, no es menos cierto que el tiempo corre en contra de las instituciones con pocas ambiciones

comunicativas ... y que olvidan el creciente valor de una acertada interrelación entre ella y el destinatario último de su quehacer: la Sociedad. Es ésta quien, cada vez más, reclama un decidido esfuerzo comunicativo, de modo que se establezca un proceso fluido y continuo de transmisión de significados, para establecer, reforzar y multiplicar los lazos que la atan con el tejido vivo de la sociedad y de la vida productiva, que son a fin de cuentas su justificación y su razón de ser.

Sin embargo, este sigue siendo el tema. Finalizada, desde hace tiempo ya, la época de la certeza estética, aun persiste sin embargo, intacta y operante la armadura ideológica que la sostenía. Con ella la enseñanza del Arte, con mayúscula, se debate en una estéril querrela entre artisticidad y utilidad. Así, la cuestión de la enseñanza de las Bellas Artes se ha vuelto un pertinaz y controvertido problema, y ello en esencia porque esta en crisis su fundamento, por irresuelto, que es su inoperante relación con la sociedad.

Se enseña o se aprende en ámbito del Arte, pero que se quiere decir en realidad, y que lugar tiene esta enseñanza en el moderno sistema de producción de bienes y servicios.

Hasta ahora ese conjunto de “saberes propios” solo ha servido para alimentarse a si mismo, dando lugar, las más de las veces, a una pura mimesis de lo ya hecho, o lo que es lo mismo, a una triste y escuálida academia. En esta situación la “institución universitaria” se convierte, paradójicamente, en un lastre para la propia creación artística, pues ha perdido la facultad de originar y promover modelos estéticos, pues hoy cualquier medio de comunicación ofrece mas y mejor información al respecto.

Así, a nuestro juicio y hablando en plata, El problema es que nuestras Facultades no logran configurar, plenamente, un sistema de producción de conocimiento.

Por eso, No deja de ser paradójico que en una carrera universitaria como la de Bellas Artes, catalogada de experimental y que por definición debería desarrollarse en un contexto netamente investigador, se haya aplazado “sine die” el debate sobre el sentido y la pertinencia de “ese” mismo contexto investigador. Curiosamente, No obstante, y como corresponde a toda institución académica, se sigue promoviendo el Tercer ciclo y se siguen presentando Tesis doctorales. Si bien es cierto que su número no supera el 4% del total de las leídas en el conjunto de la Universidad y que son en gran medida de carácter descriptivo o panorámico, y

solo muy escasamente se acercan a un marco teórico o practico, centrándose generalmente, en el “qué” y casi nunca en estudiar él “por qué”.

De modo que el resultado de tales “trabajos de investigación” no supone, casi en ningún caso, un avance o enriquecimiento del campo de conocimiento en que como tal se inscriben. Con lo que no se producen resultados de carácter útil, provechoso o practico, que pudiesen tener una repercusión clara y cierta en las profesiones a este ámbito asociadas, o en los cometidos y funciones que de él se nutren.

Este retrato, en apariencia osco y de líneas duras, solo quiere llamar la atención sobre algo que por obvio se nos esta escapando. También aquí, como dicen que el Gran Dante dijo: *“la flecha que se ve venir, viene mas despacio”*. Curiosamente, si bien una parte del sistema parece haber recogido esta inquietud y evidenciado tales señales, la “Institución” como tal, por el contrario, sigue sin reaccionar a tales indicaciones.

Pero esto que nos acontece, adquiere ahora una mayor relevancia y visibilidad, porque ya no es solo un asunto nuestro, la irrupción del espacio común europeo, aporta una rara y sugestiva unidad de estilo al problema.

De esta suerte y para situarnos, No parece exagerado pensar, que en gran medida el Arte y los artistas, han contribuido de manera decisiva al nacimiento y al desarrollo del concepto y la personalidad de lo que hoy entendemos por Europa, así como que suponen un factor determinante del avance y la consolidación de su Cultura.

De igual manera los estudios de Bellas Artes, dada su particular personalidad y singulares características, constituyen en si mismos un destacado paradigma de la idea de Europa, toda vez que junto a su fuerte vinculación con la tradición y el pasado entrañan una decidida apuesta por la creación, el desarrollo y la aplicación de los nuevos saberes y tecnologías, a través de los cuales se mejoran la sociedad y la cultura de nuestro tiempo.

El proceso de convergencia europea, también ha propiciado el desarrollo de nuevas, numerosas y fructíferas relaciones en el ámbito de la enseñanza superior de las bellas artes. Y por ende ha hecho aflorar los problemas y dificultades que hasta aquí hemos venido planteando, dándoles si cabe mayor dimensión, envergadura y complejidad.

La perspectiva de la educación europea en su conjunto, dan pie a fuertes contrastes y divergencias en el seno de la Comunidad

Europea, máxime con una Unión ampliada a 27. Esto es especialmente evidente en lo que se refiere a la formación artística, pues la situación dista mucho de ser homogénea dentro de la Comunidad, e incluso dentro de los propios Estados miembros.

En este contexto europeo no son pocas las acciones, los proyectos y programas que desde las Bellas Artes se han puesto en marcha en el transcurso de estos últimos veinte años. Bien es verdad que pese al denodado esfuerzo y el entusiasmo de algunos pioneros, el resultado general se corresponde, en casi todos los casos, bastante fielmente al retrato anteriormente dibujado.

Ciertamente, no podemos decir que hasta el momento haya habido ninguna Política específica para las Artes en el seno de la Unión. Sin embargo, los primeros Programas Eurocomunitarios los vivimos como si de tal se tratara. Ellos dieron pie, un poco por todas partes, a un febril, inquietante y atractivo movimiento de renovación, que en nuestro caso coincidió con la incorporación de los estudios de Bellas Artes a la Universidad, haciendo que fuéramos todos destacados participantes y entusiastas promotores.

Así, desde los primeros ochenta la Comunidad puso en marcha un "programa de acción" en materia educativa tendente a armonizar los "planes comunes" de estudio, que entrañaba una reflexión sobre el "que", el "porque", y el "como". Ya en 1985 tuve la fortuna de poder proponer a la entonces "Office for cooperation in Education" un trabajo de cara a "estudiar la creación de una estructura armónica y común para los Centros de enseñanza superior de Bellas Artes en Europa, a partir del análisis de sus planes de estudio".

De aquel proyecto salieron los primeros seis Doctores en Bellas Artes de alcance Comunitario. Nos acompañaron desde entonces, Albert Pons, Guido Strazza y Gerard Gaudens +, Notabilísimos artistas, investigadores y docentes que han dejado una huella imborrable en el panorama europeo de la enseñanza de las Bellas Artes.

Con ellos emprendimos la aventura de las Bienales de Facultades y escuelas de Bellas Artes de Europa, la primera en Toulouse en 1987, la segunda en Antwerpen en 1989, la tercera en Barcelona en 1991 y la última en Berlín. Con ellas se pretendía justamente despertar el juicio crítico acerca del quehacer y el devenir de los Centros europeos de Bellas Artes, armonizar sus planes y titulaciones y desarrollar un programa de investigación y formación de investigadores.

La entrada en vigor del Acta Única en 1992, y con ella el nacimiento del mercado único y la libre circulación de ciudadanos, supuso la confirmación de aquellos primeros esfuerzos. A esto contribuyeron de manera destacada más allá del papel de los Programas eurocomunitarios como TEMPUS o ERASMUS, la implementación y el desarrollo de las Redes de Centros y las Asociaciones europeas, como “ArtAccord” o ELIA. De ellas son destacados promotores: *Pierre Kuentz, Ian Hunter, Chris Veldman o Patrick Talbot*, a quienes debemos, sin duda un testimonio de admiración y reconocimiento.

Ellos, entendieron que a falta de una política institucional nacional y europea, para las artes, nada más eficaz y oportuno que el interés y el esfuerzo personal. Entonces se planteó el propósito de pensar NO en términos de una enseñanza enfocada hacia unos pocos futuros profesionales del ejercicio del arte, sino más bien en una enseñanza dirigida a un elevado número de futuros licenciados en Bellas Artes, que además de un buen nivel formativo deberían cubrir los vacíos que el mercado del trabajo en cada caso demandara. Propiciando, igualmente, la idea de que la investigación en arte no se debe identificar exclusivamente con creación artística.

Y este es el punto. Señor Presidente, señoras y señores:

Es preciso afirmar y convenir sin ambages que no existe una política del Arte en el seno de la Unión Europea, tampoco específicamente en ninguno de los países miembros. Se comienza a percibir un cierto interés por parte de la Comisión para instrumentalizar acciones y programas, que no políticas, para el ARTE Y LA CULTURA.

Solo con reservas podemos hablar hoy de un « Espacio cultural europeo », pues ya desde sus orígenes los Gobiernos se mostraron siempre reticentes al desarrollo de una política cultural a escala europea, temiendo una uniformación de la cultura y el consiguiente menoscabo de su identidad cultural nacional. No obstante, los Tratados de Maastricht (1992) luego de Amsterdam (1999) dotaron a la Unión con competencias en materia cultural. El artículo 128 del Tratado de Maastricht precisa así que la Comunidad debe contribuir “*a la expansión de las culturas de los Estados miembros en cumplimiento de su diversidad nacional y regional, poniendo de relieve al mismo tiempo la herencia cultural común*”.

Así, igualmente, basándose en el artículo 151 del Tratado, se estableció una primera generación de tres programas sectoriales: *Caleidoscopio* (1996-1999) fomentaba la creación y la cooperación culturales de dimensión europea, *Ariane* (1997-1999) aportaba su apoyo a los libros y a la lectura incluso a la traducción y *Raphaël* (1997-1999) que reforzaba la política de los Estados miembros en el ámbito del patrimonio europeo.

Es solo a partir del año 2000 que se dan los pasos precisos para poder hablar de una « política unificada » de programas y realizaciones.

En 2000, La Comisión Europea se propuso, mediante la estrategia de Lisboa, hacer de la “Cultura y la sociedad del conocimiento” uno de los pilares, para llevar a la Unión en 2010 a ser “*la economía del conocimiento más competitivo y el más dinámico del mundo*”.

La realización de este objetivo requiere una estrategia global, tal es: Preparar la transición hacia una sociedad y una economía fundadas sobre el conocimiento por medio de políticas que cubran mejor las necesidades de la **sociedad de la información** y de la **investigación y desarrollo**, así como acelerar las reformas estructurales para reforzar la **competitividad** y la **innovación** y por la conclusión del mercado interior;

Esta estrategia, se revisó en **2004**, para darle un nuevo ímpetu y mayor fuerza al proceso, No en vano el sector cultural y creativo, representa ya: el 6% del producto interior bruto (PIB), de la UE. Contribuye en un 2,6% al PIB de la Unión Europea, mientras que las actividades inmobiliarias lo hicieron en un 2,1% y el sector de la alimentación y bebidas, en un 1,9%.

Hoy en el sector cultural y creativo trabajaban 5,8 millones de personas, lo que equivale al 3,1% de la población total empleada en la UE. Para el conjunto europeo, el 46,8% de los trabajadores del sector tiene al menos un título universitario (frente al 25,7% de la cifra total de empleo),

Este año el programa “Cultura 2007”, que abarca el periodo 2007-2013, arranca con un presupuesto inicial de 400 millones de euros. Pretendiendo, en la misma lógica que su antecesor el “desarrollo de un espacio cultural común” estructurado en tres campos. El primero reanuda el apoyo concedido a las distintas acciones culturales. La innovación reside en los segundos y terceros aspectos que introducen una ayuda a los protagonistas de la Europa cultural

A pesar de estas iniciativas, el lugar asignado a la cultura en las políticas europeas sigue siendo marginal y la Unión es, frente a los Estados y las Instituciones Locales, la menos implicada en este campo. En la actualidad, el presupuesto consagrado por la UE a la cultura sólo representa un 0.03% del presupuesto total (o sea 7 céntimos por ciudadano al año).

Ahora bien, deberíamos darnos cuenta de que la pretendida “sociedad del conocimiento” impone una visión mucho más proactiva, más coherente y más integradora de la manera en que se debe administrar este sector, de cara a una acertada integración y progreso de la investigación en Arte. Entendemos que, en el marco de la Unión, esta investigación necesita una estrategia precisa y propia, que debe definir unos objetivos coherentes y estructurados, con vistas a poner de relieve su excelencia. Creo, que desde esta perspectiva, del Arte y la Cultura, tenemos en las Facultades de Bellas Artes una excelente oportunidad participativa e investigadora,

Si bien es cierto que La Unión Europea tiene una larga tradición de excelencia en los ámbitos de la investigación y la innovación, no es posible, sin embargo, afirmar la existencia de una política europea de investigación, pues el 80 % de la investigación pública en Europa se gestiona a escala nacional, principalmente en el marco de los programas de investigación nacionales o regionales.

Lo que sí promueve y apadrina la Comisión, en la misma esencia de la Estrategia de Lisboa, es el llamado «**triángulo del conocimiento**» —**investigación, educación e innovación**— que encuentra su correlato en el “espacio europeo de investigación”. Así, el Espacio europeo de investigación es en esencia una comunidad dinámica de cooperación transfronteriza, cuyo objetivo básico es lograr una mejor coordinación de las actividades de investigación y la convergencia de las políticas de investigación de los Estados Miembros.

Este espacio, que viene desarrollándose desde 1984, esta ahora en el inicio de su séptima edición. El *Séptimo Programa Marco* de Investigación y Desarrollo Tecnológico (7PM) es el principal instrumento de la Unión Europea en materia de financiación de la investigación en Europa. Abarca el período comprendido entre 2007 y 2013, esta edición, como mas adelante tendrán sin duda ocasión de conocer en profundidad, es más amplia y más exhaustiva que los programas marco anteriores. El programa, cuenta con un presupuesto de 53.2 millones de euros para sus siete

años de duración, siendo esta la mayor asignación de fondos de estos programas.

Este **Séptimo Programa Marco (7PM)** agrupa todas las iniciativas comunitarias relativas a la investigación bajo un mismo techo y desempeña un papel crucial en el logro de los objetivos de crecimiento, competitividad y empleo. En esta ocasión los campos prioritarios son: salud, alimentación, agricultura y biotecnología, tecnologías de la información y la comunicación, nanociencias, energía, medio ambiente, transporte, ciencias socioeconómicas y humanidades.

Ciertamente, si bien no estamos ni de lejos entre los campos prioritarios y, va a ser difícil que en un corto periodo de tiempo lo estemos, siempre quedan resquicios para entrar si el nivel de calidad y la innovación de la propuesta fuesen suficientes y los equipos son de probada excelencia y se corresponden con al menos otros tres estados miembros. Quien dijo miedo....

Para finalizar

Creemos sinceramente que La verdadera riqueza de un sistema de investigación, son sus protagonistas, con sus competencias, su creatividad, su motivación, su espíritu de equipo, su ética. Es pues URGENTE ante la magnitud del reto que comenzamos a entrever, un esfuerzo de coherencia en nuestro ámbito, la movilización de todos los recursos y de todos los activistas disponibles.

La gran variedad de objetivos de la investigación en Arte, en especial, la relación existente entre la investigación y el perfeccionamiento profesional exigen políticas de investigación coherentes en nuestras instituciones de enseñanza superior. Que comprendan entre otras cosas programas de doctorado suficientemente solventes y que contemplen una fuerte interdisciplinariedad. Así como que se fomente y mejoren las competencias y habilidades en el campo de la investigación teórica del profesorado.

Una cosa es evidente en la perspectiva de la Europa de los próximos veinte años, y es que el conocimiento ocupara, en todos los casos, un lugar central, así como la gestión de la cultura y identidad cultural europea, lo que representa sin ninguna duda un desafío y una oportunidad para nuestro campo de estudio e investigación, Que está llamado a desempeñar un destacado papel

en la promoción de la sociedad del conocimiento y la valorización del potencial cultural europeo.

Hoy se puede constatar, un poco por todas partes, que alrededor de las artes plásticas o mediatizadas por ellas, se producen, en la sociedad actual, un número considerable de nuevas actividades y profesiones, tanto artísticas como educativas y culturales. Esa prolija y amplia posibilidad nos ha llevado a pensar y proponer, desde hace ya muchos años, que es hacia esos requerimientos sociales hacia donde debe encaminarse preferentemente la formación y la investigación en Bellas Artes.

Por último, Una profesión de fe, pues estamos firmemente convencidos que nuestro quehacer en Bellas Artes tienen más de futuro que de pasado, más de proyecto vital continuamente actualizado, que de simples tradiciones. No es el ayer, lo decisivo para que una comunidad exista, lo realmente decisivo por el contrario es que haya un esbozo de futuro, un horizonte claro hacia el que se pueda tender y que le permita también superar sus estrechos límites territoriales.

Ese es nuestro deseo.

Alfons Martinell Sempere

Director General de Relaciones Culturales y Científicas
del Ministerio de Asuntos Exteriores, y miembro de
AECI (Agencia Española de Cooperación Internacional)

POLÍTICAS MINISTERIALES DE FINANCIACIÓN PARA EL ARTE¹²

Muchas gracias por esta invitación. También les tengo que advertir que yo no soy especialista en arte, soy especialista más en gestión cultural y cooperación en el ámbito internacional, y me provoca un poco el tema de estas jornadas. Partiré explicando cual es mi función en el Gobierno Español, y en lo que estoy haciendo, y darles algunas pistas en relación a lo que es la cooperación cultural internacional, que es mi ámbito de responsabilidad en este momento. Quería hacer algunas reflexiones previas, también por mi condición de responsable de las relaciones científicas internacionales en el Ministerio de Asuntos Exteriores. No soy diplomático aunque estoy inserto en la diplomacia, yo soy profesor universitario, pero, bueno, los diplomáticos han dejado un hueco para que nosotros también juguemos a este tema tan importante de las relaciones y la interdependencia en los ámbitos, los escenarios internacionales.

En primer lugar, quería hacer una reflexión crítica al tema de la investigación científica en el sector cultural, y luego, poco a poco

¹² Transcripción literal a partir de la grabación videográfica de la conferencia.

iré explicando cuales son los instrumentos y los no-instrumentos, lo que existe y lo que no existe hoy en día, en el tema de la cooperación científica internacional, que cada día está adquiriendo más importancia y más significado en las relaciones bilaterales. Cada vez la investigación científica en los acuerdos internacionales adquiere una mayor importancia. En esta mayor importancia, la primera pregunta es ¿por qué no está la cultura en la agenda a veces de los programas o en las prioridades de la investigación? Es un tema que nos tendríamos que plantear con un poco de profundidad. Es decir, hay baja atención en nuestra política científica a la investigación en el sector cultural y más concretamente al sector de las artes. Sería bueno hacer un análisis de las causas de esto, sería bueno porque no corresponde el nivel de investigación, a la importancia del sector cultural en la sociedad contemporánea, y aquí algo está pasando. Trabajamos con datos referidos a la cultura, en un sentido amplio, y dentro de la cultura el arte, que dentro del sector cultural, representa según unos estudios el 15%, el 14% el 12% del producto interior bruto de la economía española, y que los procesos creativos son muy importantes en los procesos de innovación, en el desarrollo económico para situarnos en esta vía, pues sería interesante ver cómo hay esta baja investigación.

Si hoy en día, y supongo que alguien nos puede hablar más que yo de ello, la cultura aporta muchas plusvalías a otros sectores, es decir, no solamente al sector cultural, sino las plusvalías a otros sectores, como puede ser el sector del turismo, estas plusvalías, esta capacidad de mantener la memoria colectiva, de restauración del patrimonio, de disponer de museos de arte, etcétera, se está convirtiendo en una atracción importante, que genera un sector económico importante, es decir: una plusvalía indirecta a otros sectores, cómo es que aún hoy en día, el sector cultural es considerado como un gasto, no como una inversión. Entonces, podíamos buscar el enemigo fuera, es decir, no nos entienden, somos incomprendidos, no nos tiene en cuenta, pero esto no llevará políticamente a ningún sitio, porque a la larga está generando una relación endogámica del sector cultura, que se cierra y no combate, no está, y no nos ponemos en la agenda.

Cuando yo dejo la academia y me dedico unos años a una responsabilidad política, lo que intento es constantemente ir argumentando y fundamentando que ha de haber políticas públicas para la cultura. Y no puede haber unas buenas políticas públicas en cultura sin un sector en la investigación cultural, de acuerdo con la

importancia del sector cultural. Y entonces aquí hay un desequilibrio, en este país, por muchas razones, si tuviésemos tiempo analizaríamos el efecto negativo, a pesar de que tiene muchos efectos positivos, de la descentralización, pero sobre todo el no encontrar un gran pacto, un gran consenso en el país, de que a pesar de que es bueno de que se gestione la cultura en proximidad, hay mecanismos que son necesarios, hay instrumentos que se tienen que trabajar desde una visión más amplia. Y el sector de la investigación tendría que ser una investigación que puede tener un nivel alto económico, pero tiene que tener un nivel de país, es decir, tendría que ser una política de Estado. ¿Y cómo es que la investigación cultural, tanto la investigación básica como aplicada, cómo es que pocos grupos de investigación en el sector cultural en España, cómo es que hay pocos centros de estudios aplicados, teniendo en cuenta que España es, entre comillas, una potencia cultural, o tiene potencialmente, la posibilidad de convertirse en potencia cultural? Hay muchos factores para ello, hay estudios hoy en día sobre el valor económico de la lengua, etcétera. Pero nos encontramos como que son cosas que, están desestructuradas, en el que hay poco movimiento, hay pocas iniciativas, y es bueno que ustedes reflexionen sobre esto, porque aquí se ha de hacer un trabajo de base, e ir construyendo sobre todo, estructuras que permitan crear estados de opinión que son los que influyen en la generación de la política. Y esto es importante. Y estos estados de opinión que pueden generar una política tienen que superar algún nivel, lo que yo he titulado, como “el bajo prestigio de la investigación cultural”, por las razones que sean. Y cuando yo pensaba en ello, me preguntaba y ¿por qué hay tan bajo prestigio en la investigación cultural? ¿Cómo es que la investigación cultural, en un país donde la cultura y las culturas son un elemento fundamental de nuestra vida cotidiana y nuestro papel en la cultura y el impacto en la cultura es muy alto, directa o indirectamente, sector cultural directa o indirectamente? Tendríamos que tener un nivel distinto. Claro, aquí tendríamos que buscar algunas razones. Yo me atrevo de una forma, no polémica, a algunas reflexiones.

Yo creo que en nuestro país se ha confundido mucho la función del intelectual con la función del investigador. Se ha considerado que la función del intelectual era igual a la función del investigador en cultura. Eso no pasa en ninguno de los sectores: en el sector de las ciencias, de las ciencias aplicadas, el que opina, el que crea estados de opinión sobre la ciencia, no se le considera propio del sector. Y no ha habido de alguna manera esta

diferenciación. Si alguno tenía éxito cultural, pues ya se consideraba que su línea de trabajo aportaba el rédito necesario al mercado. Y no es verdad, porque la cultura funciona de un modo diferente; algunas lógicas son de mercado, algunas lógicas son producto de una buena venta, puedes crear un estado de opinión a través de los medios de comunicación, muy lejano de dinámicas profundas de investigación. Yo creo que este es un tema a reflexionar. Si hasta algunas publicaciones que “pretenden ser científicas” en el campo de la cultura, están trabajando más en el campo de la *opinabilidad*. Yo siempre digo a mis alumnos que “la gestión de la cultura es la gestión de la opinabilidad”. Y esto lo hemos de admitir como tal. Pero la investigación en cultura no se ha de dar en la opinabilidad que tenemos de las cosas. Es decir, es opinable, si la programación de un determinado museo o teatro es aceptable o no, y esto lo mueve la cultura. Si esta editorial, esta novela es buena o mala, es una opinión que forma parte de lo opinable, no podemos argumentar, hacer una programación en una galería de arte científica y quien lo pretenda fracasará estrepitosamente. Se basa a partir de una opinión y una opción que toma un programador en un momento determinado. Eso no quiere decir que tenga que haber una investigación científica, que es otra cosa. Si domina este aspecto, que es el aspecto necesario para que un sector cultural funcione, y no genera, trabajos y análisis, a la larga, se convierte en algo que la gestión cultural, los contenidos que circulan en esa gestión cultural, les falta algo, y algunas veces están al límite de una superficialidad y una falta de rigor alarmantes. Aceptando la opinabilidad, es decir, puede ser opinable, pero está bien fundamentado, puede ser opinable esto, pero le corresponde a unos estudios determinados, y a un momento determinado que son rigurosos, aunque yo no coincida con esta línea, o con esta orientación o con esta estética. Entonces, o sabemos, desmembrar estas dos cosas, o no se generará un sector de investigación cultural propio. No se generará como tal, y si no se genera como tal es difícil que entre en el ámbito de políticas públicas, porque nos van a hacer unas preguntas que luego yo voy a intentar plantear.

Entonces podemos llegar a preguntarnos el ¿por qué y para qué una investigación cultural? Y la primera respuesta sería una investigación al servicio de las necesidades de una sociedad. Y hemos de demostrar esto. Es decir, de alguna manera hemos de demostrar que la investigación nos permite mantener nuestra memoria colectiva, conocerla mejor, nos permite dialogar mejor con la contemporaneidad, local y global, nos permite adaptarnos a los

medios culturales, pero sobre todo debemos entender que una investigación cultural debe de ser al servicio de la sociedad. Como el sector de la cultura, es un sector a veces con un exceso de individualismo, y la creación lleva al individualismo, muchas veces, son las organizaciones culturales, y la investigación cultural, son, a veces muy excesivas en su personalidad. La personalidad del individuo marca mucho, cosa que no pasa en otros sectores, pero como la gestión cultural tiende al individualismo, en investigación también ha habido esta tendencia. Y hay pocos grupos organizados en investigación cultural potentes, y muy pocos grupos que pasen de la disciplinariedad a la pluridisciplinariedad, y del localismo al internacionalismo, es decir, pocos grupos que trabajen en redes internacionales, en redes más amplias, y pocos grupos que trabajen la cultura entendida, no como una disciplina, sino como un encuentro entre disciplinas, o integración entre disciplinas. La disciplina está bien, no estoy en contra, porque es la base en la que estructuramos el conocimiento, pero la realidad social y cultural no funciona por áreas disciplinares, sino que funciona de una forma más conjunta, más interrelacionada. Hace falta más mosaico y más calidoscopio, imagen en la que se pueden identificar cada uno de los colores, pero van articulándose a medida que se van moviendo. Nos gusta ver las culturas mosaico, las culturas calidoscopio. Entonces esto es importante. Y claro, para esto, se ha de crear capacidad de interacción, capacidad de integración, y el trabajo sobre todo en el que se supere la investigación individualista, y pasar a la colectiva, al grupo y al trabajo en red, y al trabajo internacional, es un reto de la investigación cultural.

Podíamos hablar mucho más de este tema, que es muy interesante, porque de alguna manera, quizá la investigación en el sector cultural, quedándose en esta espera, de la que yo hablaba antes, de confundir investigación y el papel del intelectual, de alguna manera le falta algo, de hacer un salto, de demostrar su propio rigor interno. Tienen más rigor interno del que el otro percibe. Y esto es un tema que nos tendríamos que plantear en profundidad. No nos van a reconocer la investigación cultural porque sí, sino por demostrar nos cosas, el rigor y el servicio a la sociedad, qué aportamos a la sociedad. Porque sino, puede parecer que este exceso de individualismo que yo percibo, llegue a ser parte de la investigación de lo que yo quiero investigar, pero no responde para qué, esta investigación. Ese es un tema importante a tener en cuenta, y a considerar. Un tema que entiendo que en el campo de las artes es complejo y resbaladizo. Y no quiero decir que deba ser

así, porque en el campo de las artes y de la creación estamos en unas fronteras, pero sí que los creadores han de saber cuándo están trabajando en clave de su propio proyecto de creación individual, y cuando saben convertir esto en un proyecto de creación o de investigación nuevo. Esto es difícil, ¿dónde está la frontera? Pero hemos de saber que hay una frontera, y que en la mentalidad del investigador y del proyecto de investigación, ha de saberse explicar bien cuando estará tocando un área o la otra. La relación arte y sociedad, o como se quiera decir, pero intuyo que aquí hay un tema importante a considerar, que se ha de plantear.

La otra cuestión a plantearse es, que de esta manera lo podemos conseguir. Yo, que estoy en la comisión interministerial del I+D+i, cuando voy allí y veo las áreas, y las prioridades, y no veo la cultura pues lo paso mal, pero muchas veces tampoco tengo muchos argumentos para defenderlo, para defender otras posiciones. Y esto es lo que quiero decir, debemos ser conscientes –la Universidad, los centros de investigación–, de hacer grandes alianzas, en pro de conseguir que en España se disponga de una red de investigación cultural amplia, diversa y plural en muchos ámbitos, donde se reconozca como tal. Y si aquí hay alumnos que están empezando su carrera investigadora, yo les propongo que se lo planteen porque creo que esto es un tema importante.

También es importante, en esta lectura general, cómo la investigación cultural, y más concretamente en el campo de las artes, y vuelvo a repetir yo no entiendo mucho, lo sitúo desde el exterior, encontrar articulaciones, es decir, no se puede investigar hoy en día, sin articularse con sectores. Yo he hecho tres articulaciones aquí: he relacionado cultura con turismo, cultura con cohesión social... hay unas articulaciones, no podemos analizar estas cosas únicamente en nosotros. La cultura y el arte están relacionadas con la economía, con la creatividad, con la cohesión social, con el patrimonio, con el desarrollo de industrias culturales, con el desarrollo de empresas creativas, con la función social del arte en la sociedad actual, con la institucionalidad cultural, con el empleo, con la generación de opinión pública, con la gestión cultural... con muchos campos. Otros campos que no son estrictamente culturales, pero sí que establecen relaciones. Economía y arte, pues tienen una relación; memoria colectiva y arte tienen una relación. Y entonces encontraríamos binomios donde la investigación también es posible, y quizás podemos articular investigación desde la perspectiva de relación con otros sectores. Pero además es una vía, la articulación con otros sectores, una vía

también de llegar a este objetivo de una investigación al servicio de la sociedad. Cuando digo al servicio de la sociedad, no estoy hablando solamente de una investigación aplicada, sino que yo entiendo que es un servicio a la sociedad investigación básica. No puede haber investigación aplicada sino hay investigación básica. Por investigación básica estoy hablando, a veces, de una investigación que no da resultados a corto plazo pero que genera el conocimiento para el último punto que quería tratar que es el de la *transferencia*.

La transferencia, que es un mecanismo importante entre lo que podíamos llamar la investigación y su aplicabilidad en el sector, es donde el nivel de transferencia, donde podemos observar el grado de valorización que tiene el sector de los aportes de la investigación, cuanta más transferencia hay, más hay un índice en el que la investigación está al servicio de la sociedad. Pero claro, en la transferencia, necesitas dos actores, el emisor de conocimiento y el receptor. Es decir, si ustedes quieren, el centro de investigación o la Universidad y la Empresa: Investigación–Sector. La palabra empresa no nos sirve en cultura, porque hay empresas pero también hay administraciones públicas, fundaciones, cantidad de estructuras. Pero sí que aquí la transferencia es un vehículo, donde hay un emisor y un receptor, hay un demandante y alguien que demanda, un problema y alguien que aporta conocimiento para resolver el problema, hay una situación y entonces hay una relación. Para que haya estas relaciones, y cualquier experto en *marketing* lo dirá, es necesario que el cliente identifique las propuestas que tiene que hacer, y las propuestas de transferencia coinciden con las de la empresa. Dicho en este lenguaje. Por lo tanto, es necesario construir esta relación. Por desgracia, nuestro sector cultural, no se fía de la transferencia, porque como la cultura es un bien de todos, todo el mundo se atreve a opinar en cultura, y el concejal de turno opina sobre qué obra debe comprar el museo local de arte contemporáneo, y opina porque le gusta. Y es verdad que en cultura pasa esto. ¿Cómo incidimos en ese tema? Pues aquí tendremos que hacer dos trabajos. El primero, adaptar nuestras estructuras de investigación a la capacidad de dar respuesta a los problemas de las instituciones, y educar a las instituciones culturales, a que han de pedir ayuda o han de pedir opinión, porque la investigación, o la asesoría, o el *consulting* es una herramienta importante para mejorar su propia gestión, un trabajo de sensibilización. Aquí también es verdad que faltan elementos, pues la transferencia no se consigue sino hay capacidad de generar confianza, no se genera si

la transferencia no ayuda a resolver problemas reales, dar soluciones a problemas reales. Si la transferencia es algo que no sirve para solucionar, y es verdad que muchas instituciones culturales no saben plantear el problema ni su propia necesidad, por lo tanto tendremos que actuar. Y sobre todo, la transferencia aumenta en la medida en que cumple las expectativas y el receptor de la transferencia que es el que tiene el problema que tiene que resolver pues acepta, en alguna medida la maestría, el liderazgo de la institución que genera esto. También es verdad que en esto, en los investigadores, requiere profesionalidad y deontología, es decir, no puede ser, como pasa en el sector cultural –voy a poner dos ejemplos de hundir la relación de transferencia–, que a un señor, a un experto universitario le pidan una opinión sobre el contenido de un centro de arte, hace su opinión, da su opinión, no se la aceptan y lo publica en un artículo de un periódico cargándose la institución que no ha aceptado su opción. Ha hundido ya todo el sector. Si yo le pido una opinión a un sector, le pago una opinión a un centro universitario para que me informe, yo puedo hacer caso, o no de esa opinión., del informe, del dictamen en relación a esto. Pero si luego él lo utiliza como medio de opinabilidad intelectual, para mí, como transferencia está borrado del mapa, y esto pasa en cultura. Y aquí venía la idea. Yo le puedo decir: hagamos dictamen de qué obras tenemos que comprar en nuestro centro de arte contemporáneo, y ese señor podría recomendarme unas u otras, pero el que toma la decisión, quizás no tome la decisión de lo que el consultor le ha aplicado. Pero la deontología profesional es que el consultor ha cobrado por presentar esas aportaciones, y por eso no se convierte en enemigo. Cuando se mezclan las cosas así, vamos mal, porque estamos mezclando las reglas de juego. Si jugamos a la transferencia, debemos ser rigurosos, tenemos una deontología profesional, ayudamos y luego nuestras opiniones pueden ser aceptadas o no aceptadas, dependiendo de quien sea.

Entonces, claro, este denominador común que tenemos en el sector cultural, que, por otra parte es la gracia de la cultura democrática, que es la opinabilidad, uno debe controlar en qué lugar se sitúa. En cultura, cuando yo era profesor universitario podía decir una serie de cosas, cuando soy Director General no las puedo decir, soy la misma persona, tengo los mismos valores, y cuando estoy trabajando en investigación, estoy haciendo otra cosa. Saber que rol juego en el mismo sector, eso es importante. Si uno juega el rol de creador, de artista, pues es un tipo de rol, y si hace investigación en el campo de la cultura de lo social, está jugando

otro rol, y esto es importante tenerlo en cuenta. Podemos ser los mismos, pero tenemos que saber qué estamos jugando en cada momento. Si yo estoy jugando el papel de crítico, de intelectual en el sector de las artes, pues me van a valorar por mi nivel crítico, pero cuando estoy jugando el papel de investigador, es otro el papel que juego, o tengo que saber cuando juego uno u otro. Puedo hacer las dos, supongo, pero tengo que distinguir. Este es un tema importante.

Y esta es la visión general que quería hacer, que creo que se reuniría en tres recomendaciones, o tres reflexiones generales:

- En primer lugar hemos de prestigiar más la investigación cultural, a través de una mayor estructuración, una mayor visibilidad, un mayor rigor en el trabajo, y una mayor capacidad de visibilidad de qué es lo que podemos hacer y lo que podemos dar como respuesta a las necesidades de la sociedad.
- En segundo lugar hemos de pensar cómo nos articulamos más con otros sectores, para aprovechar sinergias de otros sectores, por ejemplo, hoy en día un sector clarísimo sería arte y tecnologías de la información, aquí encajarían creatividad e innovación, entonces arte y economía.
- Y por último, el establecer, identificar mejor, qué es lo que pueden aportar los centros de investigación artística como transferencia a las instituciones, a las empresas, etcétera del sector cultural. Y saber mejor, cual es la oferta que se les puede hacer.

Estos tres elementos ayudarían a dar un paso adelante a nivel de la investigación en el campo de la cultura y de las artes.

La segunda cuestión es qué planteamos nosotros –la AECI–. Nosotros ¿qué estamos haciendo a nivel de investigación, cuales son los programas, las líneas de actuación que estamos llevando? En la cooperación científica, nosotros llevamos dos tipos de programas, no nos dedicamos a investigación básica, que los lleva más el Ministerio de Innovación e Industria. Sino que nos dedicamos a las relaciones culturales internacionales, donde la ciencia, la investigación y el intercambio universitario forman parte de este programa. Aquí habría dos grandes ámbitos, que serían *la investigación cultural universitaria, científica e internacional, y la cooperación universitaria y científica al servicio del desarrollo, es*

decir, todo lo llamamos cooperación como herramienta de ayuda al desarrollo, la cultura de desarrollo. En la cooperación española al desarrollo hemos elaborado recientemente una estrategia de cultura y desarrollo. Por primera vez en España existe una estrategia de cultura y desarrollo, donde hay una serie de programas en la cooperación al desarrollo en el sector de la cultura. Esto lo pueden encontrar ustedes en nuestra web, que es aeci.es/culturaydesarrollo, encontrarán todo el tema de cultura y desarrollo.

En este campo sí que hemos hecho un avance importante, estableciendo unas líneas de crecimiento de la cooperación cultural al servicio del desarrollo. En ese momento estamos elaborando una estrategia sectorial nueva, de cooperación científica y universitaria al servicio del desarrollo. Básicamente, la cooperación al desarrollo se centra en unos países, países en vías de desarrollo, en los que la cooperación internacional es importante. Los grandes programas son:

- Un programa de becas para extranjeros que vienen a España, y de españoles que viajan al extranjero; hay becas en el sector cultural.
- Hay un programa nuevo que hemos iniciado este año, que es un *programa de movilidad para creadores e investigadores*, es decir, ayudas a salir al exterior para investigadores o creadores que tienen una incentivación para ir a un centro. Este año hemos hecho la primera convocatoria.
- Luego tenemos una convocatoria abierta y permanente de *subvenciones en el campo de la cooperación cultural internacional*,
- Y tenemos unos programas que les llamamos *programas de cooperación interuniversitaria y científica* con universidades. En este momento solamente existen dos programas, uno del mediterráneo y otro de Iberoamérica, que son programas en los que una Universidad o centro de investigación español, solicita una acción conjuntamente con un socio de estas dos regiones. Plantean, o movilidad de expertos o capacitación a nivel de postgrado o a nivel de proyectos de investigación conjuntos. Esto es, el PCI que es un programa que crecerá el año que viene, quizá con un PCI con Asia y quizá, a medio plazo también, aunque no será tanto de investigación, sino de apoyo a la educación

superior en África Subsahariana, porque hay pocas estructuras de investigación. Y esto es otro tipo de programa.

En esos programas ¿qué valoramos?. Valoramos dos ejes importante, porque nosotros no somos una institución científica. Valoramos la capacidad de transferencia, ¿en qué nivel? Pues la capacidad de transferencia –cuando hablamos de países de ayuda al desarrollo–, capacidad de transferencia en reforzar la institucionalidad de la investigación y educación superior de los países destinatarios. Valoramos, lo que nosotros llamamos “las relaciones de cooperación cultural”, entendida la cooperación cultural, como un reconocimiento del otro, y un intercambio entre dos realidades culturales. Hacemos muchas actividades de este tipo. Lo que sería el conocimiento y reconocimiento de la otra expresividad cultural y el intercambio del conocimiento mutuo, la acción conjunta entre realidades culturales diferentes. Eso es una línea que se está trabajando muchísimo, y donde los creadores son los protagonistas muchas veces de esta gestión cultural. Otras veces es al revés: los creadores somos interlocutores de la gestión cultural, las instituciones solamente hacemos de facilitadores.

Muchos proyectos de este tipo, pues están creciendo muchísimo, se han multiplicado por diez en los últimos años, cuando hemos dado entrada a este tipo de actividades. Y luego, hay otros proyectos, más abiertos. Ahora estamos negociando bilateralmente con algunos países. De los dos o tres proyectos que estamos negociando ahora, acabamos de negociar un acuerdo bilateral con México, para hacer un acción de triangulación, esto servirá para que España y México, conjuntamente actúen en Iberoamérica. Es un programa en el que España aporta un dinero, México gestiona un fondo, y este fondo es para creadores iberoamericanos en los Centros de Arte de México. México se convierte en un puente y ofrece unas residencias a artistas, a creadores, a comisarios, tanto de España como de países de Latinoamérica, en temas artísticos. Estamos también financiando varias iniciativas con organizaciones españolas en el tema de residencias, como pueden ser Hangar, el MACBA y Arteleku. Hay proyectos que buscan la movilidad, la circulación y el encuentro de creadores entre diferentes países. Eso se va estructurando. También es verdad que hay pocas instituciones que ofrezcan esta idea de residencia. Una persona que está tres o seis meses aquí, le permite trabajar e interactuar con otras realidades con unos

resultados muy positivos. Disponemos también de una institución histórica que hemos reformado en profundidad que es la Academia Española en Roma, para este año, para 14 plazas se han presentado casi 700 solicitudes. Y ha sido una selección muy competitiva.

Estamos también fomentando una línea de apoyo a lo que serían instituciones culturales emergentes en la región Sudafricana y Magreb. Aquí hemos iniciado un papel bastante importante. Un programa del que estamos bastante satisfechos, y que articula esta idea de cooperación cultural, es uno que ya llevamos tres años a ARCO, que se llama *Arte invisible*, en el que llevamos a cuatro artistas de tres países que no podrían concurrir a una feria de arte. Es interesante comprobar cómo estos artistas han conseguido proyección y promoción con galerías y en el mercado. Y nosotros entendemos que esto es desarrollo, que los artistas puedan vivir de su obra. Y esto permite también una visión diferente del otro, salir de la visión exótica del arte africano, y entender que posee un arte contemporáneo muy interesante del que podemos disfrutar y nos podemos enriquecer. De alguna manera les ayudamos a explotar su propia creatividad como una herramienta de desarrollo y de generar bienestar.

INVESTIGACIÓN, UNIVERSIDAD Y COOPERATIVISMO EN PORTUGAL

Face à responsabilidade que o título que me foi atribuído acarreta, tenho que começar por esclarecer que da situação portuguesa posso testemunhar apenas aquela com que diária e directamente convivo e só muito marginalmente posso tentar caracterizar o panorama geral em que se insere.

Esclarecida esta posição de princípio, começaria por informar que em Portugal existe uma estreita relação entre ensino superior e cooperativismo pela simples razão de que praticamente todas as instituições de ensino superior não estatal tiveram ou têm por entidade instituidora uma cooperativa. Actualmente, assiste-se à tendência para transformar estas cooperativas em Fundações, mas é ainda a primeira versão a dominante, tanto quanto creio.

De facto, para além da Universidade Católica que lhe é anterior e sempre usufruiu de uma situação de excepção, o ensino superior privado apenas surgiu em Portugal após o 25 de Abril de 1974.

Quando foram criadas as primeiras cooperativas/escolas superiores ainda não havia legislação que as enquadrasse pelo que

algumas, como aquela em que trabalho, acompanharam o processo de estruturação e progressiva organização do ensino superior privado, com reflexos directos na sua história.

No nosso caso, Escola Superior Artística do Porto, trata-se de uma cooperativa em que todos, professores, alunos e funcionários, todos os que trabalham na cooperativa ou na escola, são ou podem ser cooperantes, paga uma quantia irrisória, do que resulta um número de cooperantes variável mas que habitualmente se aproxima do milhar.

Note-se que não é esta uma situação habitual. É simplesmente a nossa.

Obviamente esta constituição teve e tem consequências na organização e funcionamento da Escola.

Tal como todas as outras cooperativas, tem uma Direcção, um Conselho Fiscal e uma Mesa da Assembleia Geral eleitos por todos os cooperadores, cabendo à Assembleia Geral as decisões respeitantes a aspectos tão importantes da vida colectiva como a aprovação do plano de actividades, orçamento e contas ou dos Estatutos das escolas de que é titular.

Isto significa, no nosso caso, uma enorme participação do corpo discente na vida da cooperativa.

Quanto à Escola, é uma escola como todas as outras, com os mesmos órgãos e o mesmo sistema hierárquico que caracteriza o ensino superior seja ele público ou privado, sendo condição obrigatória a existência de autonomia científica e pedagógica em relação á cooperativa.

No caso da ESAP, todos os titulares dos órgãos são eleitos pelos respectivos pares. Existem no entanto escolas em que os órgãos académicos são nomeados pela entidade instituidora, dependendo do que a esse respeito for estabelecido no Estatuto da escola em causa, Estatuto esse que é obrigatoriamente objecto de análise e aprovação por parte do Ministério da tutela.

Importa aqui esclarecer que, neste momento, em Portugal a legislação que regulamenta o ensino superior não distingue entre público e privado no que respeita às condições de funcionamento e exigência de qualidade.

Esclarecida que penso estar a relação entre *universidade e cooperativismo* em Portugal, passaria ao segundo nível de relação que o título me propôs: a da *universidade* com a *investigação*, no caso, a investigação em Belas Artes.

Neste campo, mais uma vez, parto da realidade com que directamente contacto, a única que posso de facto relatar.

Fundada por artistas e intelectuais, a ESAP (ex. CESA Arvore l) nasceu como escola de artes que se pretendia alternativa com preocupações de inclusão social.

Obviamente a vertente artística foi desde o início dominante, juntamente com como a vertente pedagógica, até porque desde o início foram alunos a maioria dos cooperantes.

Só mais de uma década depois surgiu de modo institucionalmente estruturado a componente de investigação, até aí presente apenas no trabalho e interesses individuais de alguns dos professores, até porque não foi desprovida de escolhos a implementação da vertente de investigação em escolas de Artes, onde alguns dos professores foram por muito tempo reactivos à actividade teórica e crítica, considerando secundário tudo quanto ultrapassa o trabalho de atelier.

Formados em Escolas de Belas Artes que só no pós-25 de Abril foram integradas na Universidade, muitos dos arquitectos e artistas tiveram, e alguns ainda têm, sérias dificuldades em compreender e encontrar qualquer utilidade no trabalho de investigação, até por não existir qualquer tradição nesse campo, situação que ajuda a explicar muitas das reacções, como ajuda a explicar que muitos dos poucos centros de estudos existentes nesta área sejam ou tenham sido de facto centros de produção.

As coisas no entanto estão a mudar e as novas gerações parecem ter uma posição bastante diferente face ao trabalho de investigação, tendo vindo a multiplicar-se as teses de mestrado e de doutoramento, onde se encontra muita da investigação que no campo das belas artes se produz actualmente em Portugal.

No nosso caso, foi precisamente pela formação académica dos professores que a investigação começou a ganhar lugar, primeiro através das teses de doutoramento que se foram defendendo, sobretudo em universidades espanholas, e depois através de convénios e associações várias em que, mais do que a docência importava a vertente da investigação.

Lentamente e com custos é certo, mas inexoravelmente, a situação tem vindo a evoluir no sentido de juntar definitivamente a vertente investigação às vertentes artística e pedagógica que sempre tinham caracterizado a escola, situação que penso ser semelhante à que se vive na generalidade das escolas portuguesas, até porque os pressupostos de avaliação da qualidade do ensino superior e os incentivos à investigação que têm vindo a ser criados, ajudam a que assim aconteça.

Acontece que, em Portugal, existe um organismo estatal, actualmente designado por Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) que acredita a investigação e distribui as verbas que lhe são destinadas.

Numa primeira fase, essas verbas eram maioritariamente distribuídas por Laboratórios do Estado / Laboratórios Associados, unidades de I&D, projectos de I&D e bolsas de vários tipos, as mais correntes das quais eram as de mestrado, doutoramento e pós-doutoramento.

No entanto, a situação tende a mudar, decorrendo neste momento um processo de reorganização da investigação em Portugal, que me parece tender para a autonomização da investigação em relação às instituições de acolhimento, ao mesmo tempo que o ensino superior se torna cada vez mais dependente da existência de investigação sediada nas escolas e da associação directa desta com os cursos ministrados. Simultaneamente, tem-se assistido a um alargamento do financiamento com novos tipos de bolsas destinadas a criar incentivos à investigação e que vão desde a integração de jovens estudantes de primeiro ciclo à criação de condições apelativas para a radicação em Portugal de investigadores seniores com créditos reconhecidos.

Tanto quanto me é dado observar o esforço e o dinheiro investido na investigação começam a dar frutos e, de facto, as questões de I&D entraram no quotidiano das instituições de ensino superior, assistindo-se a um progressivo reconhecimento da sua importância.

É claro que isto implica uma aprendizagem tanto institucional como pessoal e tem o seu lado perverso, porque se instala a consciência da necessidade de rentabilizar o trabalho produzido, isto é, de lhe dar forma de modo a responder aos índices de avaliação pré-estabelecidos, sendo que aqui tanto as artes como as humanidades têm dificuldade em competir dentro dos parâmetros criados a partir das ciências ou da engenharia.

Feito o balanço das conversas de corredor da última reunião de um grupo europeu de teoria da arquitectura a que pertenço, creio que na sua esmagadora maioria versavam sobre avaliação da produção científica e a dificuldade em responder aos itens que exigem publicações referendadas, com nº de citações e índices de impacto.

Por outro lado, enquanto em algumas áreas o trabalho é colectivo e colectivamente assinado, o que pode resultar num elevado número de publicações para um elevado número de

peçoas, no nosso caso, na esmagadora maioria das vezes o trabalho é feito individualmente e individualmente publicado o que significa que nunca poderemos competir com os números estabelecidos a partir dos resultados da primeira situação.

Mas também é verdade que importa compreender – e posso testemunhar que o nosso tradicional individualismo constitui aqui um factor de resistência que não pode ser desprezado – que numa unidade de I&D o trabalho tem que ser desenvolvido em grupo e que sem objectivos e esforços concertados tudo quanto se conseguirá será um amontoado disperso de trabalhos.

O importante, creio, é encontrar um meio de conseguir congregar sinergias e rentabilizar a produção conjunta sem perder a qualidade individual nem cair na obsessão da contagem do número de artigos, livros, exposições, etc., etc.

Seja como for, a situação em Portugal tem mudado muito.

De facto, é quase estranho pensar que o processo de modernização e abertura ao exterior começou com a criação da Fundação Calouste Gulbenkian, a quem cabe integralmente o mérito de ter transformado a cultura portuguesa, muito em especial no campo das artes, substituindo por muito tempo um inexistente ministério da cultura.

Foi ela que permitiu ao artistas e os intelectuais portugueses completar a sua formação fora de Portugal, em especial para Paris. Foi ela que pagou as exposições, os colóquios, as revistas...

Por outro lado, é de Paris que após o 25 de Abril vem José-Augusto França, a quem se deve, a criação na Universidade Nova de Lisboa do primeiro de mestrado em História da Arte, curso que teve uma importância notável, entre outras razões porque, durante muito tempo quem queria prosseguir os estudos no campo das artes, fazia-o nesse curso, até porque não havia mais nenhuma alternativa.

Entretanto, as Escolas de Belas Artes estavam ao tempo ocupadas com a passagem para a universidade, em decidir se queriam ou não integrar a universidade. Decidiram que sim e no dia seguinte decidiram que não queriam pagar os custos da integração, numa posição ambígua de que, tanto quanto me parece, a partir da minha formação inicial de historiadora, só recentemente começaram a sair...

É claro que nem tudo são rosas do outro lado.

Foi necessário esperar algumas décadas para que começasse a funcionar uma Secretaria de Estado, primeiro, e um Ministério da Cultura, depois, que assumisse o papel que lhe

competia. Foi necessário esperar ainda mais para ver surgir um Ministério da Ciência e Tecnologia, hoje associado ao ensino superior, nesta sucessão se podendo ler toda uma evolução de valores e prioridades.

Ontem, quando Javier Tudela me pediu que tentasse caracterizar o que se passava na política de investigação portuguesa, estive a analisar os dados que tinha recolhido na página web da FCT que é, como já referi, quem concentra tudo, ou quase tudo, quanto diz respeito á investigação em Portugal.

Assim, constatei, por exemplo, que de entre os Laboratórios Associados, só dois são de ciências sociais – um instituto e um centro de estudos de ciências sociais –, não existindo nenhum ligado ás belas artes, isto é aos *estudos artísticos* que é como se designa a área, que inclui também história da arte, arquitectura, música, etc, etc. Entre os Laboratórios de Estado a situação piora, não existindo nenhum nem ligado nem ás artes nem às humanidades.

Isto é, os estudos artísticos estão ausentes das grandes estruturas de investigação.

Do mesmo modo, se analisarmos a lista de projectos de I&D, em 2004 não encontramos nenhum programa aprovado nem na área de estudos artísticos nem na área de arquitectura e urbanismo, o mesmo acontecendo em 2006.

No entanto, se olharmos para as unidades de investigação existentes, encontramos um panorama mais equilibrado, com 245 unidades no conjunto das áreas de ciências exactas, ciências naturais, saúde e engenharia e 255 nas áreas de ciências sociais e humanidades, onde se integram os estudos artísticos.

Exactamente na área de estudos artísticos existem em Portugal 11 unidades, a maioria das quais de Música e Teatro, existindo apenas duas de Arquitectura e duas de História da Arte, nestas últimas se tendo que encontrar toda a investigação acreditada no que às Belas Artes se refere, sendo no entanto de notar que uma delas inclui explicitamente uma parte de criação artística no seu programa de trabalho.

Este é o panorama que se nos depara neste momento quando procuramos investigação acreditada em Belas Artes em Portugal, sendo que aqui creio não se poder esquecer que o sistema se encontra em reorganização e que o que de aí resultar pode alterar consideravelmente esta leitura.

Por exemplo, não sei o que pode no campo das artes resultar dos incentivos à realização de programas de I&D com

empresas, – existe mesmo um programa aberto em permanência para o efeito - o que levanta toda uma outra série de questões.

Eu sou professora numa escola que tem, entre outros, cursos de Arquitectura, de Cinema e de Fotografia, sendo que se nos coloca muitas vezes o problema da relação com o exterior, sobretudo em Arquitectura.

Existem mesmo opiniões divergentes quanto ao modo e aos limites com que podemos intervir no exterior, sendo que tem vindo a preponderar a posição de que é necessário um enorme cuidado na relação por exemplo com as Câmaras Municipais para que os nossos alunos não acabem a fornecer uma espécie de concursos de ideias gratuitos, por exemplo, contra o fornecimento de cartografia, o que pode constituir uma interferência no mercado de trabalho de duvidosos contornos éticos.

Do mesmo modo, creio que há que ter muito cuidado para não entrarmos numa situação em que, na medida em que podemos oferecer preços mais baixos à custa da universidade e do trabalho dos alunos, de facto passemos a competir com os profissionais, chamando-lhe investigação aplicada.

Quanto aos conteúdos da investigação produzida, não posso dizer muito porque não creio que em Portugal se faça muito trabalho de investigação no campo das Belas Artes.

Nas Faculdades de Belas Artes começaram a ser defendidas teses de mestrado e doutoramento, sendo que, como já referi atrás, durante muito tempo as teses realizadas neste campo foram na sua maioria teses em história da arte, talvez porque as circunstâncias para aí encaminharam, ou porque a História parece um caminho mais fácil de fazer, talvez porque já muitas vezes trilhado.

No entanto há que compreender que a escolha de um tema histórico não faz com que uma tese seja de história, por vezes se encara este assunto de um modo muito linear esquecendo que um mesmo tema pode ser abordado de múltiplas formas.

Por exemplo, uma tese como *Arquitectura e literatura de viagem em Le Corbusier*, deve ser entendida como uma tese na área da literatura, história da arte ou arquitectura? Do meu ponto de vista tudo depende de como se estruturar. O mesmo acontecendo com teses como, *A Luz na Obra de Oscar Niemeyer*, ou *O Lugar da Arquitectura na Reabilitação. Dos bairros históricos degradados em contexto de cidade habitada - O caso do Porto - conflitos e soluções*. – esta é uma tese que tem uma parte muito prática de crítica sobre uma realidade concreta de uma cidade que está em transformação

e que tem uma realidade concreta na sua aplicabilidade – ou *Arquitectura e Espaço Cénico*.

Do meu ponto de vista, as teses em Arquitectura ou em Belas Artes não têm que ser nem de História, nem de Filosofia, nem de outra coisa qualquer. O que me parece é que cada um tem que encontrar o seu próprio caminho.

Por isso, na pequena unidade de investigação que criamos na ESAP, chamada Centro de Estudos Arnaldo Araújo (um dos nossos fundadores) decidimos que nos íamos dedicar a três temas: um incide na relação entre *Arte e Identidade*, tema que pensamos pertinente num momento de massificação da cultura a nível global, outro explora os *Cruzamentos* entre as diferentes artes, porque estamos numa escola em que trabalhamos todos juntos e necessariamente as práticas se encontram e entrecruzam, facto que consideramos ser importante aproveitar; e um último, o mais difícil, que passa por tentar contribuir para a construção de um pensamento teórico no campo específico da Arquitectura, Artes Plásticas, Teatro, Dança e História da Arte...

Começando pela História da Arte, penso que há que dominar as idiosincrasias próprias da disciplina, mas também compreender que fazer história da arquitectura não é o mesmo que fazer história da pintura ou do cinema, que se tratam de coisas diferentes que exigem instrumentos de compreensão específicos, mas também sei que se trata de uma disciplina com longa história nomeadamente no que respeita às metodologias de construção da mesma e que tal não pode nem deve ser ignorado.

Do mesmo modo, penso que quando se fala de investigação em Belas Artes ou em Arquitectura, o caminho passa por encontrar a forma de estruturar o discurso e pensar a própria produção a partir dela mesma criando instrumentos teóricos e críticos próprios para o fazer, isto é, passa por encarar de frente o seu próprio campo de trabalho e os problemas que nele há para resolver, inventando as soluções que há para inventar.

Porque penso que cada um de nós tem que encontrar o caminho e os instrumentos de construção do conhecimento próprio à nossa actividade específica e penso também que esse é o *problema*, seja qual for a área de investigação a que nos dediquemos.

Roberto Gómez de la Iglesia

Director de Disonancias, Arte e Innovación www.disonancias.com
Consejero Delegado de Grupo Xabide, Gestión Cultural y
Comunicación Global www.grupoxabide.es

NUEVOS TERRITORIOS PARA EL ARTE, NUEVAS VÍAS PARA LA INNOVACIÓN EMPRESARIAL. La plataforma Disonancias.

“Society undoubtedly needs creativity and vision more than it needs works of art. It needs artists with their ways of doing things more than it needs the things they make. It needs them for what they “are”, rather than for what they “do” – and if it needs them for what they do, then it is in the sense in which artists are producers of culture rather than of discrete artefacts which characterise that culture.”

Pavel Büchler,
artista, escritor y profesor en la Facultad de Arte y
Diseño de la Manchester Metropolitan University.

1- Los productos cambian... las artes también. Artes y cultura para el desarrollo.

Vivimos una progresiva intangibilización y estetización de las economías occidentales. El principal valor añadido de los productos y servicios es hoy fruto de la aplicación del conocimiento y la creatividad (investigación científica, diseño industrial, ingeniería,

marca, comunicación y capital relacional, cultura organizativa y gestión de las personas, vinculación territorial...). Ya no sólo se busca emocionar en la comercialización. Las empresas y organizaciones no son ya sólo productoras de bienes o prestadoras de servicios; son creadoras de significados y especialmente generadoras de experiencias.

Al mismo tiempo, y en nuestro sector, vivimos una progresiva intangibilización de las artes, más vinculadas al proceso creativo que a la plasmación en una obra de formato tradicional, en torno a ámbitos sociales no aceptados socialmente como artísticos, a la crítica social..., planteadas desde la mixtura de expresiones y disciplinas, abiertas a otros campos de conocimiento y cada vez más reforzadas/condicionadas por las nuevas tecnologías. Formatos, lenguajes y mensajes “progresistas” de ruptura en un entorno de mercado de lógicas hipercapitalistas y de modelos de organización típicamente industriales.

Estos son sólo algunos de los cambios que nos conducen hacia una nueva cultura económica y una nueva economía de la cultura, donde aún estamos a tiempo de que las relaciones humanas no lo sean sólo bajo el prisma comercial.

Los productos tangibles son consumibles, los servicios intangibles usables, las ideas adoptables...y las experiencias deben ser memorables.

Como recuerda Joseph Pine II, la oferta de experiencias no sólo se produce en las artes, la cultura y el espectáculo; tiene lugar cada vez que una organización emplea deliberadamente los bienes como utillería y los servicios como escenario para captar al público. Es decir, el mundo económico en general está buscando aquello que se supone nosotros tenemos, aquello que sabemos hacer. Se abre por tanto una gran oportunidad para las artes y la cultura en la nueva “economía de la experiencia”.

La cultura no es consecuencia del desarrollo, es causa. La relación entre economía y cultura excede el impacto directo e indirecto de ésta en aquella en términos de Producto Interior Bruto o empleos; existen otras dimensiones de esta relación y quizás la fundamental tenga que ver con la cultura como caldo de cultivo de la generación de actitudes y valores innovadores pero también con esta nueva realidad en que la cultura y las artes se nos presentan como un nuevo medio de incorporación de valor a muy diversas actividades sociales y económicas.

Como señala Boris Groys en *Sobre lo nuevo*, “la cultura es, por su dinámica y capacidad de innovación el ámbito efectivo por

excelencia de la lógica económica. La lógica económica también se manifiesta, y de un modo especial, en la lógica de la cultura. Por eso, la cultura es tan irrenunciable como la propia economía. Y, por ello, la economía de la cultura no consiste en una descripción de la cultura como la representación de determinados procesos económicos exteriores a ella, sino en el intento de comprender la lógica del propio desarrollo cultural como una lógica económica de transmutación de valores.”

Nuestros recursos, nuestros conocimientos, habilidades y destrezas es posible que no puedan crecer a la velocidad que imprime la realidad. Entonces, ¿cómo podemos actuar? Abordando el desarrollo desde una estrategia de cambio cultural, que nos permita pasar de una innovación social incremental, evolutiva, a una radical, revolucionaria.

Los factores tradicionales que han impulsado el desarrollo hasta hoy, tales como las infraestructuras, las comunicaciones, la tecnología, la capacidad de ahorro e inversión, la cualificación de los/as trabajadores/as, la energía barata... siguen siendo condición necesaria, pero no suficiente para un desarrollo duradero y estable en el tiempo, para una diferenciación competitiva, porque todos los productos y servicios se pueden copiar, todos los modelos organizativos son adaptables, no hay ventajas permanentes, pero ¿y qué ocurre con las experiencias, los valores...? ¿Dónde está la identidad diferencial de nuestras organizaciones, de nuestros territorios?

Richard Florida habla de 3 factores clave de desarrollo (las 3 T): Talento, Tecnología y Tolerancia. Y nosotros le añadimos “aTrevimiento” para pasar de la imitación (a partir de la repetición) a la innovación (a partir de la creatividad). Las ventajas competitivas de un territorio, a la hora de afrontar un papel de liderazgo en las nuevas redes de ciudades, o de una organización en los nuevos mercados, vienen determinadas singularmente por cuatro factores:

- Creatividad: De la sociedad de la información a la del conocimiento y de esta a la de la imaginación; de las ideas diversas a la innovación.
- Sostenibilidad: Equilibrios medioambientales, cohesión, productividad y valor añadido sociales como claves de una trayectoria hacia la eficiencia y la eficacia.
- Flexibilidad: De la adaptación a los cambios a las apuestas estratégicas de especialización flexible.

- Espíritu de riesgo: Capacidad social e individual clave en la teoría económica.
- Intangibles “amasados” por otros intangibles: confianza, diversidad, participación, proximidad y liderazgo interno.
- Una sociedad que quiera llegar a desarrollar esos factores/valores necesita el soporte de una estrategia de cambio cultural.

La cultura es, en este marco de complejidad, un elemento central en la conformación del territorio, a la par que éste condiciona, caracteriza, la vida cultural de una población. Las personas son quienes dan sentido al territorio y a la acción de las políticas culturales, públicas y privadas.

Hoy la cultura y la comunicación (íntimamente ligada a aquella ya que, etimológicamente, comunicar es poner en común, poner en relación) son nutrientes fundamentales para pasar de una sociedad de la información a una sociedad del conocimiento, y su necesaria democratización, no sólo desde la perspectiva de dotar de contenidos a las tecnologías de la información sino también desde el impulso de los valores necesarios para el desarrollo y la incorporación social de criterios de valoración de los flujos informativos y relacionales.

En definitiva cultura y comunicación, y su gestión, son fundamentales para construir una Sociedad de la Imaginación, una Economía de la Experiencia, donde los sectores creativos, más allá de las industrias culturales, se conviertan en claves para el desarrollo social, económico y territorial.

Incorporar imaginación y creatividad a la gestión del cambio, en un entorno complejo, es fundamental no sólo para la innovación específicamente cultural y social sino en general para el desarrollo de cualquier proceso de innovación (como www.disonancias.com)

No en vano, como nos vuelve a recordar Boris Groys “la economía consiste en el tráfico con valores dentro de una determinada jerarquía de valores. Ese tráfico es una experiencia de todos los que quieran tomar parte en la vida social. Y la cultura es una parte de ella”. Pero si la cultura crea, refuerza, modifica valores, la acción cultural es central en la generación de un nuevo modelo de desarrollo económico y territorial.

“Si queremos cambiar actitudes y comportamientos, tenemos que actuar sobre las motivaciones y, para ser eficaces en estas actuaciones, tenemos que cambiar algunos de nuestros

objetivos. Especialmente aquellos que tienen que ver con la creación de riqueza, con la creación de valor y con la creación de futuro” (Tomás Calleja, 2006).

Y las artes, como parte singular de las expresiones culturales tienen aquí mucho que decir.

2-La plataforma Disonancias, Arte para la Innovación.

Disonancias es una de esas extrañas e inusuales experiencias que ponen en práctica los discursos de la postmodernidad cada vez más presentes en nuestra retórica cotidiana. Hablamos de adaptación a la globalización, de promoción de la multiculturalidad, de gestión del cambio, de integración de procesos, de transversalidad, de interdisciplinariedad, de provocar sinergias (¡bendita palabra!), de búsqueda de nuevos valores, de aceleración de los entornos, de terciarización de la economía, de nuevos modelos organizativos, de participación, de liderazgo y desarrollo de las personas, de responsabilidad social empresarial..., pero hacer, lo que se dice hacer, no son tantos. Disonancias es un discurso hecho realidad; es un proyecto innovador que habla de innovación.

Como señala nuevamente Tomás Calleja, “La creación de futuro es siempre la creación más rentable, el descubrimiento es siempre creación de futuro y, por eso, la investigación y el desarrollo es la mejor manera de invertir en futuro. Pero hemos simplificado estos términos limitándolos a la ciencia y a la tecnología, olvidando que invertir en sociedad tiene horizontes de destino que sólo aparecen cuando somos capaces de cuestionar lo que creemos inventado y consagrado.

Disonancias es un programa que pone en relación a unidades de I+D+i de empresas o centros tecnológicos del País Vasco con artistas internacionales, para investigar, de manera conjunta, productos, servicios, materiales, tecnologías o procedimientos, y plasmar dichas investigaciones en prototipos que respondan a las necesidades de la sociedad, y anticipen sus transformaciones, en un nuevo marco de valores y de generación de valor.

Las artes necesitan nuevos espacios de contraste y desarrollo, y mostrarse ante la sociedad como un entorno capaz de aportar creatividad y reflexión, trasgresión positiva y perturbación proactiva, más allá de una función ornamental y esteticista. Las

artes buscan nuevos medios, nuevos discursos, nuevos espacios donde actuar para la transformación social. Las artes precisan reflexionar también sobre su supuesta capacidad innovadora, huyendo de predeterminaciones no siempre reales, y es que la imaginación y la creatividad en determinados aspectos no pueden presuponerse en otros. Se hace preciso, pues, explorar e innovar en los territorios del arte y en sus modos organizativos, así como en sus capacidades relacionales con agentes diversos y en su capacidad de generar aplicaciones cotidianas.

Por otro lado, las organizaciones empresariales necesitan responder, cada vez con mayor velocidad (alguien dijo que sólo había dos tipos de empresas: las rápidas y las muertas), a un mayor grado de exigencia de la ciudadanía, a nuevas necesidades sociales, o a viejas necesidades plasmadas en demandas diferentes y en marcos distintos, a la transformación de sus productos y servicios en experiencias memorables -en una tendencia cada vez más establecida de la necesidad de sentir y experimentar frente a poseer y acumular que está generando una importante revolución en la manera que hasta ahora hemos tenido de entender muchas de nuestras relaciones económicas, sociales y/o culturales-, a la búsqueda del valor de lo auténtico, al proceso de intangibilización progresiva de la economía, al tratamiento interno y de mercado de la diversidad cultural... También para ello las artes se convierten en aliadas de los sectores empresariales.

La innovación incremental, evolutiva, aquella que se desarrolla sobre la base de hallazgos anteriores, no requiere de la participación singular de capacidades creativas, pero éstas son vitales si apostamos por una innovación radical, revolucionaria.

El mundo de las artes y el mundo de la empresa necesitan, por tanto, nuevos nutrientes que les ayuden a crear entornos fértiles donde generar nuevas respuestas sociales, nuevos significados compartidos con la ciudadanía, nuevas historias que contar y nuevas formas de contarlas.

Realmente ¿qué hay detrás del espejo? Más allá de la innovación productiva, la sociedad actual, para escapar de su autodestrucción, debe invertir en innovación social y organizativa.

¿Pueden los artistas aportar elementos y reflexiones que ayuden a configurar nuevos modelos de negocio? ¿Qué pueden aportar los profesionales de la empresa en la generación de nuevos caminos y retos para las artes? ¿Por dónde empezar el intercambio creativo, la confianza, el respeto, la construcción de sueños colectivos?

Es en este entorno de la nueva economía de la experiencia donde las artes y la empresa buscan crear nuevos espacios híbridos, de mixturas, fruto de la incorporación y propiciación de la diversidad, que más que aceptar o tolerar, hay que potenciar.

La diversidad es perturbadora, pero es necesaria para poder reflejar la complejidad social y responder, desde los diferentes ámbitos profesionales y organizaciones, al nuevo conjunto de necesidades sociales; y sin diversidad no hay creatividad. Y ésta es necesaria para pasar de la calidad a la excelencia, y de la excelencia a la diferencia. La imaginación es la base de la creatividad y ésta es el caldo de cultivo de la innovación; y sin innovación es difícil la diferenciación.

“El negocio del futuro consistirá en generar valor para el cliente (o ciudadano) multiplicando la imaginación por la tecnología. No será una economía de la eficiencia (cuyo motor es la productividad: más output con menos input), sino una economía de la diferencia (construida alrededor de la imaginación, de la innovación)”, reflexiona Alfons Cornella.

Cada vez más, el valor diferencial de las organizaciones se aleja del qué (productos y servicios) para residir en el cómo (métodos, sistemas relacionales y de comercialización, capacidad de respuesta social...), en el poder de un propósito compartido, en la capacidad de conectar con las emociones de sus mercados. Y es en esta búsqueda compartida entre artistas y empresarios donde enmarcamos Disonancias, en la necesidad de propiciar intercambios creativos –porque la creatividad no sólo reside en uno de los lados–, y en la búsqueda de un resultado fruto de un trabajo conjunto entre profesionales que a menudo se han dado la espalda.

Pero para que haya creatividad, y por tanto intercambio creativo, debe haber imaginación, aplicada a todos y a cada uno de los aspectos de la organización y de sus entornos vitales. Porque el recurso más escaso de nuestro sistema económico no es el dinero, es la imaginación (a pesar de una supuesta falta de liquidez en los mercados financieros internacionales en la actual crisis –de confianza- económica).

A. Koestler señala, en *The Ghost in the machine* (1989): “El pensamiento sólo tiene un papel subordinado en la breve y decisiva fase del acto creativo mismo”. Como dice el pensador Eckhart Tolle en su bestseller *El poder del Ahora* (2001): “La razón por la que la mayoría de los científicos no son creativos no es que no sepan pensar, sino que no saben dejar de pensar”. Es necesario por tanto

provocar espacios en blanco, profundizar en territorios inexplorados, generar relaciones irreverentes..., tiempo y conflicto.

Si queremos hacer cosas diferentes, de manera diferente, ante necesidades diferentes, necesitamos personas diferentes, que piensen de forma diferente y procedan, por tanto de lugares y entornos diferentes. Disonancias es un proyecto diferente que promueve el encuentro entre diferentes, y el lógico conflicto, para encontrar respuestas diferentes. A Disonancias le gusta la diversidad, la mixtura, la sorpresa, la colaboración entre profesionales de campos ¿incompatibles? La realidad demuestra que no, que es posible interactuar entre las artes, la ciencia, la técnica y el management; y todas ellas con la sociedad.

Y es que parece que precisamos de un nuevo Renacimiento para entender la cercanía y armonía entre las ciencias y las artes. Como recuerda Benoit Mandelbrot (2006), matemático de origen polaco, padre de la geometría fractal, “la naturaleza, lo que rodeaba al hombre desde su origen, viene sobre todo en formas rugosas e irregulares; con el tiempo se produjo una división del trabajo, se desarrolló la geometría por un lado y el arte por el otro. Ahora se ha cerrado el círculo y se han fundido las matemáticas, consideradas abstractas y áridas, con el arte, lo liso con lo rugoso o complejo”.

La colaboración entre diferentes requiere, ante todo, reconocimiento mutuo, respeto profesional, y confianza, mucha confianza... construyendo un proceso y un resultado a partir de un objetivo /significado común. Y para ello lo primero es romper estereotipos y prejuicios, más presentes a menudo en los entornos artísticos y empresariales, que en la propia sociedad, ávida de nuevas experiencias innovadoras, de nuevas respuestas.

Como dicen los nuevos gurús del management J. Ridderstale y K. Noordström (2000): “La innovación convierte a la empresa en una fábrica de sueños y de ideas que se basan en la imaginación, la inspiración, la ingenuidad y la iniciativa”... “desde el punto de vista de la innovación, los opuestos se atraen. La novedad es el resultado de las discordancias y la tensión constructivas. Cacofonía S.A. sustituye la calamidad por la creatividad”.

No sólo artes y tecnología, no sólo artes y ciencia, bajo el prisma de arte e innovación, marco al que responde Disonancias. También traspasamos el intercambio creativo con el mundo empresarial en torno a productos, materiales o procesos para abordar incluso los modelos organizativos y de gestión, así como su proyección en innovación social.

Las artes nos ayudan a pasar de una innovación racional a una más emocional, clave en la economía de intangibles, clave en la economía de la experiencia, en la nueva sociedad de la imaginación. Hemos, por tanto, de innovar en las artes, pero también hemos de innovar la innovación. Para ello nuestro programa hace interactuar a artistas y profesionales de la empresa en torno a un área de referencia o centro de interés para la investigación empresarial, pero en un marco abierto.

Disonancias introduce nuevos referentes a la hora de plantear la innovación en las empresas y centros tecnológicos participantes, pone en cuestión el marco de agentes activos de la innovación empresarial, los métodos de trabajo, las expectativas ante los resultados, sus formas de socialización... es decir, Disonancias, además de provocar intercambios creativos y generar prototipos empresariales, pretende dinamizar las lógicas innovadoras dentro de las organizaciones. Y por otro lado permite a los artistas, además de poder manejar conocimientos, tecnologías y materiales habitualmente inaccesibles, encontrarse con espacios de pensamiento convergente o divergente con sus marcos mentales, nuevas formas de organización y gestión de recursos y una vertiente de orientación hacia la cobertura de necesidades sociales de la empresa a menudo ignorada y esquilmada por la opinión pública.

Por ello, Disonancias busca también trasladar a la ciudadanía algunas reflexiones. La primera es que el mundo del arte está cambiando, como cambia la realidad, y se produce en cada aquí y ahora. El arte siempre fue contemporáneo en el momento en que se creó, pero la historia nos muestra que evolucionó y se adecuó en cada momento y lugar a los cambios sociales, anticipando y provocando en muchas ocasiones esos cambios, siendo agente de turbulencias y revoluciones. El artista actual no es el bohemio de la literatura mítica del arte. Hoy muchos de los artistas, los que participan en Disonancias son un buen ejemplo de ello, poseen experiencias y formaciones técnicas diversas, trabajan en equipo y/o en organizaciones estables, independientemente de su carácter flexible, poseen una clara sistemática de trabajo, y exploran nuevos campos de expresión -que interseccionan y se vinculan, a menudo, con lo científico, lo tecnológico o lo social-nuevos materiales, nuevos modos de actuar y nuevas dinámicas relacionales, nuevos escenarios de actuación, nuevos canales de comunicación, nuevos lenguajes... como le gusta recordar a Ricardo Antón (2006).

En segundo lugar, el mundo de la empresa es tremendamente dinámico y observa, también sistemáticamente, la evolución del día a día de la ciudadanía. Y lo hace con claves innovadoras y con una gran asunción de riesgo, no siempre valorada en los entornos sociales e institucionales, con cada vez mayores criterios de sostenibilidad (ligada no solamente a la eficiencia de sus procesos sino también a la eficacia de los resultados), con respuestas creativas y flexibles, contextualizadas en un entorno cultural determinado, con el que desea interactuar de manera responsable.

Y, la tercera reflexión, que las miradas unívocas nos llevan al empobrecimiento. La megaespecialización es importante si sabemos combinarla con visiones amplias de la realidad, que como hemos remarcado es compleja, es híbrida, es caótica. Aprender a mirar de otra manera, cuestionarse el “status quo”, a cambiar sin miedo (lo más paralizante que existe), es fundamental para el desarrollo personal y colectivo.

Como dice Gary Hamel, profesor de la London Business School, en *El imperativo de innovar* (2002): “En un mundo tan cambiante como impredecible, sólo ganan quienes están dispuestos a reescribir, periódicamente, las reglas de su organización y de su sector (...) En una organización, el punto de partida de cada conversación sobre estrategia tiene que ser el derrumbe de las ortodoxias del sector”.

Disonancias es heterodoxo y real. Ha puesto en práctica lo que muchos aún consideran imposible. Y es que la limitación está en sus mentes y en las miradas unidireccionales de la vida; porque ésta es mezcla, es movimiento, es contraste, es imprevisión, es transformación, ...es aquí y ahora.

El futuro no se adivina, se construye, y Disonancias tiene vocación de construirlo desde este aquí y ahora, desde la demostración de que es posible que artistas, ingenieros, químicos, informáticos, biólogos, economistas, matemáticos, comunicólogos... se entiendan, se escuchen, se apoyen, se sorprendan mutuamente y creen en conjunto.

Sobre los detalles técnicos www.disonancias.com

Bibliografía

PINE II, Joseph B. – GILMORE, James H., *La economía de la experiencia. El trabajo es teatro y cada empresa un escenario*, Barcelona, 2000, Ediciones Granica, S.A.

GÓMEZ DE LA IGLESIA, Roberto.(editor), *Cultura, Desarrollo y Territorio*, Vitoria-Gasteiz, 2001, Edita Grupo Xabide.

GÓMEZ DE LA IGLESIA, Roberto (editor), *Arte, Empresa y Sociedad*, Vitoria-Gasteiz, 2004, Edita Grupo Xabide.

GROYS, Boris, *Sobre lo nuevo: Ensayo de una economía cultural*. Valencia, 2005, Editorial Pre-Textos.

NORDSTRÖM, Kjell, RIDDERSTRÁLE, Jonas. *Funky Business: El talento mueve al capital*, Madrid, 2000, Ed.Prentice Hall y Expansión.

VVAA. *Catálogo Disonancias, 2006-07*, Donostia-San Sebastián 2007, Edita Grupo Xabide.

Martín Rodríguez Caeiro

Artista, Licenciado en Bellas Artes e investigador
predoctoral de la Universidad de Vigo

REALIDADES DE UN MUNDO FRAGMENTADO: ARTISTA, CIENTÍFICO, TECNÓLOGO.

*«El hombre es la medida de todas las cosas,
de las que son en cuanto que son y de las
que no son en cuanto que no son»*

Protágoras

Nos toca, ahora, a nosotros –porque estamos inmersos en los acontecimientos del presente investigador– describir *hechos*, las condiciones y las circunstancias que nos influyen –para bien y para mal– cuando nos proponemos “progresar” en la Universidad como investigadores/creadores artísticos, o, si nos lo permiten, como *artistas universitarios*. Y lo hacemos, más que dando respuestas, preguntándonos por nuestra realidad. Por lo que, este texto, lejos de manifestar otra cosa, tiene la vocación de lo interrogante, cuya respuesta o imperativo pertenece a lo comunitario.

La *carrera investigadora* o *carrera científica* surge como complemento a la *carrera docente*. La carrera investigadora es un camino a seguir *como profesional* para trabajar como investigador en un organismo público de investigación o en una empresa. La carrera científica dispone de dos vías: la del *científico* y la del *tecnólogo*. Aquí empieza el primer problema para el artista, que

debe sumergirse en el contexto que acompaña a estos dos términos si desea progresar en la Universidad más allá de su doctorado. ¿Por qué no existe una tercera opción, la de lo *artístico* en la carrera investigadora? Aunque el arte forma parte de la Universidad desde 1979, se ha definido más en un modelo de *creación* que en el de la *investigación*. La *carrera creadora o artística* se mezcla con los años de formación de la titulación (grado); mientras que la carrera científica (al menos para la institución) comienza al finalizar los estudios de grado. Es sólo la carrera investigadora la que permite –a través de sus diferentes etapas, vías y programas/contrato– dedicación casi exclusiva a la actividad investigadora. Y mientras no exista una tercera figura para el artista, este deberá asumir las figuras del científico y del tecnólogo. Entonces:

–Existe la *carrera investigadora* con periodos que van desde *pregrado* (último año de grado) a la etapa de *formación* (postgrado y predoctoral), etapa de *incorporación* (ya como doctor), etapa de *reincorporación* y etapa de *consolidación*, con ayudas (becas y contratos) específicos para cada periodo.

–No existe la *carrera creadora* en esos mismos términos institucionales. La *carrera creadora* coincidiría ideológicamente con los cursos de grado. A partir de ahí, se supone que el artista “crece” en relación con el Mercado del Arte (galerías, críticos, comisarios, museos, centros de arte contemporáneo, fundaciones, etcétera).

La creación artística existe y es una realidad que dialoga con la investigación científica y el desarrollo tecnológico en la Universidad. Por eso es factible y necesaria la creación de una tercera vía en los planes y programas de las convocatorias de la carrera investigadora: **la vía artística.**

Así, los investigadores noveles percibimos que existen dos franjas de realidad: una de investigación; otra de creación. El campo científico lleva más tiempo trabajando en **el modelo de la investigación** que el campo artístico, que trabaja más **en el modelo de la creación**. Son el Mercado del Arte (y en menor medida) el Estado quienes sostienen la *vía de la creación artística*. Pero, junto al Estado y a la Empresa, también es la Universidad quien sostiene la *vía de la investigación artística*. Desde un contexto universitario, ¿hay que aceptar la creación artística como

investigación artística? Nosotros pensamos que no. Hay un conjunto de artistas que no trabajan en o desde la Universidad, ni tampoco en el modelo investigador. Al margen de instituciones, el arte es mucho más que un acto creador o un proceso investigador.¹³

La única figura que existe en las universidades es la de PDI (Personal Docente e Investigador). En la institución *profesor* es equivalente a *investigador*. ¿Debería existir PDC (Personal Docente y Creador), como figura específica para los artistas? Para los poderes es más urgente definir una figura sin carga docente en la Universidad similar a la que existe en los Organismos Públicos de Investigación (OPIs, por ejemplo, en los departamentos del CSIC). ¿Por qué la necesidad de esta figura? Porque para acceder a una plaza de titular de Universidad se exige demostrar experiencia docente, lo que desvirtúa la labor del PDI contratado para la investigación, que se dedica (a veces con exclusividad) a la labor docente, descuidando el trabajo investigador. Si existiese una figura PDC, ¿se crearía específicamente para aquellas universidades cuyas titulaciones se dedican al “mundo del arte” (Bellas Artes, Publicidad, Comunicación Audiovisual, Historia del Arte, Artes escénicas, Cine...), o sólo para las que se dedican a la “creación artística”? ¿No sería, en tal caso, más conveniente “Personal Docente e Investigador en Arte” (PDIA), más factible exigir la diversidad dentro del sistema, y no un sistema diferente para nosotros, que se entienda lo numeroso de la comunidad dedicada a las artes?

En el caso del Personal Docente Investigador que forma parte del cuadro de profesorado de las facultades, ¿no es preparar ya los contenidos, los ejercicios de aula fruto de una investigación? Sí, pero el concepto de actividad investigadora, no se reduce sólo a la docencia, sino que abarca un conjunto mucho más amplio de actividades, tareas, objetivos, normas de actuación, etc., que justamente superan a la figura del PDI, que carece del tiempo

¹³ Sensible a esta dualidad institucional, algunos organismos han empezado a asumir en sus convocatorias la pertinaz terminología. Podemos encontrar, por ejemplo: “II Becas ARTIUM para la creación e investigación sobre las artes contemporáneas”; “Becas Arte e Investigación. Producción de Proyectos” del Centro Cultural Montehermoso; o “Master de Arte, Creación e Investigación” organizado por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.

necesario para dedicarse por igual a ambos trayectos. Por eso existe la necesidad de tener Personal Investigador en los centros, para quien la docencia, en tal caso, suponga una transferencia de los resultados de su actividad investigadora a la comunidad universitaria (en forma de seminarios, *master class*, conferencias, etcétera), centradas en transferir al conjunto de la comunidad (artistas, profesores, alumnos, invitados...) el saber adquirido por el profesional del arte; en definitiva, una figura de Investigador Titular de Universidad.

En la Universidad	El profesor es investigador	Mayor dedicación a la formación de artistas
	El investigador es creador	Mayor dedicación a la producción de arte
En la Sociedad	El artista es creador e investigador, sin necesidad de distinciones	

Si las figuras que se deben asumir en el actual circuito de la carrera investigadora son las de científico y tecnólogo, ¿qué es entonces —se pregunta el investigador novel—, un científico, y un tecnólogo? **Ciencia** se utiliza —por ejemplo, en la UNESCO— como “saber”. De ahí que se nos contemple en la categoría de “Ciencias de las Artes y las Letras”. Pero también —por ejemplo en los Ministerios— como sinónimo de “conocimiento” identificando el término e individualizándolo para campos específicos: como física, química, biología, genética, sociología, etcétera; jamás para las artes, como si en estas no existiese un conocimiento o careciesen de *saber*. Es una categoría pervertida en su aplicabilidad. Y el **Tecnólogo** es un especialista:

«De los tecnólogos: «se espera que inventen, perfeccionen o mantengan artefactos de cierta clase, sean estos animados, como los caminos y los ordenadores; vivientes, como los cultivos y las vacas; o sociales, como las compañías y las agencias del gobierno.»¹⁴

¹⁴ Bunge, Mario, *A la caza de la realidad. La controversia sobre el realismo*, Editorial Gedisa, Barcelona, 2007, p.252. En esta línea, la Comisión Europea (COM) ha creado este año el Instituto Europeo de Investigación y Tecnología: «Con el fin de reforzar nuestro compromiso respecto al conocimiento como clave del crecimiento, la Comisión propone crear un **Instituto Europeo de Tecnología** para servir de polo de atracción de los

Este es, sucintamente expresado, el marco ideológico en el que tanto la actividad como la posibilidad del artista universitario deben proyectarse en la denominada carrera investigadora.

*

Tan sólo el Ministerio de Cultura (y consecuentemente, las Consejerías de Cultura de las respectivas Comunidades Autónomas) dedican ayudas a la creación artística, mientras que todos los demás ministerios y consejerías fomentan la investigación científica y el desarrollo tecnológico.¹⁵ En este sentido —de diferenciación entre creación e investigación—, encontramos que existe el **Estatuto del investigador en etapa de formación** (primera etapa de la carrera investigadora). No existe el Estatuto del creador en etapa de formación. Existe la **Carta Europea del Investigador**. No existe la Carta Europea del Creador. En relación al binomio arte-cultura, no existe una política europea de investigación para el arte que se centre en la carrera investigadora, pero sí de creación artística dirigida sobre todo a un modelo de creación o de creatividad asociados al desarrollo de la identidad cultural, que depende, como hemos dicho, de Cultura. La cultura —o los modelos que manejan sus instituciones— no puede definir la investigación artística, pues las prácticas del arte son siempre prácticas transculturales y transdisciplinares. En cierto sentido, es el arte quien define a la cultura; en tal caso, su actividad va más allá de lo cultural.

¿De donde viene esta disyunción entre Ciencia y Arte y la conjunción de Creación y Cultura?, pensamos que uno de los lugares posibles esté en la UNESCO, la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization). En los

mejores cerebros, ideas y empresas del mundo entero», en “Trabajando juntos por el crecimiento y el empleo. Relanzamiento de la estrategia de Lisboa”, COM(2005) 24, apartado 3.3.2

¹⁵ Con cada etapa de gobierno se suelen redefinir, eliminar o crear nuevos ministerios. El Ministerio de Cultura era antes el Ministerio de Educación y Cultura. Educación pasó a formar parte del Ministerio de Educación y Ciencia. Ahora se ha creado el de Ciencia e Innovación (asumiendo este la Dirección general de Universidades), y otras políticas educativas, el recién creado Ministerio de Educación, Política Social y Deporte.

objetivos que se marcaron en este organismo, desde su fundación en París en 1945, se establece la asociación de Arte con Cultura, y su correspondiente escisión con la Ciencia. Según sus principios: “Las actividades culturales buscan la salvaguarda del patrimonio cultural mediante el estímulo de la creación y la creatividad y la preservación de las entidades culturales y tradiciones orales, así como la promoción de los libros y la lectura.”¹⁶

¹⁶ Si entramos en la página oficial de la UNESCO, encontramos una interesante clasificación por “temas”: Educación, Ciencias Naturales, Ciencias Sociales y Humanas, Comunicación e Información, Temas especiales, y Cultura; y en Cultura, accedemos a las siguientes categorías: Diversidad cultural, Patrimonio mundial, Patrimonio inmaterial, Patrimonio mueble y museos, Diálogo, Acción normativa, Situaciones de emergencia, y Creatividad; y en Creatividad se dice: “En el ámbito de las industrias creativas que son principalmente la artesanía y el diseño, la edición, el cine y la música, se presta apoyo, gracias a la colaboración entre actores públicos y privados, a la pericia, a las actividades de formación y a la expansión de las ferias, festivales y salones de ámbito regional o subregional en los países del Sur, así como al refuerzo de los vínculos de cooperación dentro de la red internacional de Ciudades creativas. La promoción de la diversidad lingüística, en particular gracias a la traducción, y la de los derechos de los autores y los artistas también son objeto de medidas de apoyo.” Y también podemos acceder a los documentos: “Derecho de Autor”, “Artesanía y Diseño”, “Observatorio Mundial sobre la Condición Social del Artista”, y en este, se dice: “**Los artistas y los creadores son los vectores de la diversidad cultural y artística. Sus obras contribuyen de forma esencial al desarrollo de la sociedad y permiten al individuo que adquiera conocimiento y bienestar**”. Asimismo, tenemos un acceso a “Ayudas y subvenciones” (en francés e inglés) en cuyas líneas objetivas se dice: “Ce portail rend ainsi compte des différents **aides à la recherche et à la création dans le domaine culturel** aux niveaux régional, national et international. De même, il répertorie les bourses destinées à la formation.” Cuando se piensa en “ayudas a la investigación y a la creación en el dominio cultural”, no se está pensando en el trabajo que realizan los artistas en la Universidad, ni en su relación con el modelo investigador “científico y técnico”, y mucho menos que estos tengan que asimilar las figuras del científico y del tecnólogo. Tal vez, si fue en 1945, en este organismo en donde Cultura y Arte quedaron emparentados en relación triádica con la Ciencia, y esta diferenciación es

El personal titular de las facultades de Bellas Artes sigue excusando su implicación en la *carrera investigadora* amparándose en el hecho de que exista una terminología ajena a su universo o una normativa que desatiende a las artes. Justamente para adaptar las estructuras hay que metabolizarlas. El licenciado o graduado en Bellas artes, el joven titulado –aparte de ejercer la docencia, cada vez más difícil porque las facultades han consolidado un cuadro de profesores titulares– sólo tiene esta vía investigadora para realizar su actividad en el seno de la Universidad, pero los grupos de investigación de Bellas Artes no son, como consecuencia de no entrar en el territorio investigador –nos guste o no el término– “competitivos” para obtener investigadores contratados (o contratos para los jóvenes investigadores). Muy pocos son los profesores de las titulaciones artísticas que trabajan en grupos de investigación, y muchos menos los que se implican en el futuro de los investigadores noveles. Por decirlo directamente: *la mayoría ni siquiera sabe que existe una carrera investigadora.*

*

“La estrategia de Lisboa” (también conocida como Agenda de Lisboa o Proceso de Lisboa), en abril de 2000, estableció el triángulo del conocimiento, con las siguientes categorías:

la que reflejan actualmente los Ministerios y las Consejerías, teniendo en cuenta que, cuando se establecía dicho organismo, las Escuelas de Artes todavía no habían experimentado su integración en la Universidad (1978), y que ahora es el momento de reformular nuestro modelo en el Espacio Europeo de Investigación y en el Espacio Europeo de Educación Superior, quizás tenga que realizarse la transformación a la inversa: desde las Facultades de Bellas Artes a la Universidad, a las Consejerías, a los Ministerios y de ahí a la UNESCO. Invitamos al lector a visitar esta página: <http://portal.unesco.org/es/>; y para un modelo de Cultura desde la Comisión Europea: http://europa.eu/scadplus/scad_es.htm, portal en el que encontramos un gran número de “temas”, entre los que existen “Cultura” e “Investigación e Innovación”. No está claro cual es la relación o diferencia ideológica entre estos dos organismos, el de la UNESCO y el de EUROPA (dedicado a las diferentes actividades de la Unión Europea y a su legislación). Tal vez sea necesario un puente entre estos dos organismos para aproximar estrategias para el arte.



El objetivo de esta tríada fue fundamentalmente “incentivar el crecimiento de la productividad en Europa”. Como afirma la Comisión Europea: “El Instituto Europeo de Innovación y Tecnología (creado en 2008) desempeñará un papel fundamental a la hora de convertir los descubrimientos [investigaciones] en innovaciones que puedan comercializarse e impulsar asociaciones entre los tres vértices del triángulo del conocimiento: educación, innovación e investigación”. La educación al servicio de la investigación y de la innovación; el “conocimiento” al servicio de la economía; de ahí que se hable de la “economía del conocimiento”. Si son los protagonistas de la investigación los que cambian los sistemas en los que están inmersos, las nuevas generaciones de graduados en Bellas Artes, sensibles a las posibilidades que abre el territorio de la investigación, y la necesaria perforación de las categorías, pueden asumir esta transformación, sin que esto signifique la comunión con la ideología en vigor. Por ejemplo, que el triángulo del conocimiento se amplíe a un *tétrade* (al menos, a los ojos de la institución). Un posible *tétrade del saber del arte* o de la actividad artística:

Investigación

Creación



Vivencia

Educación

El hecho de que estemos todavía al margen de este modelo empresarial de la “economía del conocimiento”, en el que se ha visto atrapado el conocimiento y quehacer del científico y las actividades del tecnólogo, nos permite desarrollar variables centradas más en humanizar lo económico y social que en comercializar con el conocimiento u objetivarlos como mercancía, en aportar al modelo global del mercado neoliberal y poscapitalista (ahora convulsionando) dimensiones diferentes, en definitiva, un modelo ajustado a la deontología del artista.

*

En el Mercado del Arte hay definidas diferentes figuras: empresarios, galeristas, museos, centros de arte contemporáneo, coleccionistas (privados y públicos), fundaciones... Son sus públicos y sus potenciales clientes, pero suelen actuar al margen del contexto universitario, aún cuando la mayoría de los artistas han pasado por la Universidad o trabajan en ella. Viven entre dos franjas de realidad: la del artista universitario y la del artista no universitario (y con esto sólo hacemos una distinción desde el punto de vista de lo institucional, del espacio físico en el que vive y trabaja el artista, por el carácter de su profesión, no desde una distinción poética o noética). Los problemas de la investigación artística están asociados a la experiencia de la producción del objeto, que es un infinito territorio (sin definir en el marco de la investigación científico-técnica). En la cultura extra-universitaria los galeristas y los museos tienden a seguir pensando que los artistas nacen, y no que se forman –la mayoría– en una Universidad. Lo que dificulta la oferta del valor social, científico, técnico del artista como investigador o profesional.

En el territorio de la investigación hay financiación en un campo cuando hay “posibilidad de retorno” de lo invertido. ¿Cómo introducir en ese círculo, al que se sujeta la investigación científica y técnica, su aplicabilidad social, la venta por el mercado del arte del objeto artístico, fruto de la investigación artística llevada a cabo en el seno de la Universidad, y en muchos casos, actividad y objeto artísticos que han sido financiados con dinero universitario? Hablar de economía en arte (y de economizar el trabajo del artista universitario) supone asumir por los poderes administrativos que las reglas del mercado artístico son distintas a la relación ciencia-tecnología-empresa. Por lo tanto, necesidad para la investigación artística de un espacio de financiación “descondicionado” de

algunas reglas a las que está sujeta la investigación científica y técnica. Es necesario pensar en economizar la experiencia del artista, su vivencia como una plusvalía en la riqueza del patrimonio de la Universidad. Incluso los *criterios* de valoración de la **producción científica** se ajustan al modelo de la investigación científico-técnica, y no a lo específico de las artes. La **producción artística** genera no sólo beneficios a la sociedad del conocimiento, sino también valor económico. Y esto –ni lo humano ni lo económico– se está gestionando ni contemplando en las universidades como es debido.

*

El nuevo Espacio Europeo de Investigación (EEI) necesita –desde la perspectiva del investigador novel–, por parte de los centros de formación y creación (las facultades de Bellas Artes) **Institutos dedicados a la investigación artística**. Problema: Necesidad de autofinanciación. Ventajas:

Institutos de investigación	Ventajas
	dinámicas distintas a las Facultades
	políticas de gestión propias
	no dependen de los Departamentos (lo que evitaría caer en sus feudalismos y endogamias, y desarrollar políticas y poéticas exógamas al modelo actual).
	contratación de gestores de la investigación
	respeto las diferencias entre Docencia, Creación e Investigación, como tres territorios de actuación en el arte
	evita que los nuevos investigadores se vean inmersos en las prácticas departamentales, políticas endogámicas, etcétera, que en ocasiones perjudican sus expectativas, sus ilusiones, sus posibilidades...
	permite disponer de un marco ideológico propio independiente al de la formación de creadores de arte, profesores de arte o profesionales del sector cultural

Una mirada negativa del modelo de la investigación está en que podemos considerar el **Espacio Europeo de Investigación** (EEI) como metáfora de organización estratégica militar, como una estrategia para hacer frente a otras potencias mundiales. Como ejército, fuerza de armas: económicas, ideológicas, políticas,

culturales... La investigación se ha ido transformando en armamento que utilizan los países industrializados.

*

Existen los **Organismos Públicos de Investigación** (OPIs) financiados por los Ministerios (por ejemplo, el CSIC); están formados por Departamentos, la mayoría dedicados a labores de investigación, sin impartir docencia. En ellos ¿existe un **departamento de investigaciones artísticas**, es decir, donde el artista investigue en temas de interés para ese organismo (el mar, el universo, la biología, la ingeniería no-biológica, la representación de las ideas, el propio arte? ¿Pueden, las facultades de Bellas Artes, asumir esta labor? ¿Cómo crear en los OPIs esos departamentos, lugares, territorios para la investigación artística que pueden demandar los investigadores noveles, y favorecer el desarrollo de su carrera investigadora?¹⁷ ¿Cómo aproximar los Centros de Arte –

¹⁷ En tal caso, denominándose “Consejo Superior de Investigaciones Científicas”, ¿es posible que esta institución asimile a las Artes, a los proyectos de investigación y a los investigadores en arte financiados por los Ministerios, las Consejerías y la Universidad? Si en sus organismos existe una “Vicepresidencia de Investigación Científica y Técnica”, ¿sería viable o necesaria una “Vicepresidencia de Investigación Artística”? Si no fuese así, y teniendo en cuenta el nuevo panorama europeo en materia de Educación e Investigación, ¿no debería crearse el Consejo Superior de Investigaciones Artísticas (CSIA)? En la actualidad, esta institución asimila los trabajos de las titulaciones enmarcadas en el Área de “Ciencias Humanas y Sociales”, con Centros como el Instituto de Historia, Instituto de Filosofía, Instituto de estudios sociales avanzados, Instituto de Cerámica y Vidrio, Instituto de Lengua, Literatura y Antropología, Centro de Ciencias Humanas y Sociales, etcétera. Pero no existe ningún Centro o Instituto dedicado a investigaciones artísticas (salvo Cerámica y Vidrio, y en el modelo de un arte aplicado). Encontramos, dentro del Instituto de Historia, en sus líneas de investigación “Estudios sobre arte y patrimonio”, líneas con las que se pretende “Destacar la importancia que tiene el **estudio del arte como manifestación cultural de la capacidad creadora** de los seres humanos, y la relevancia del patrimonio para preservar y poner en valor la herencia cultural”, relacionando Historia del Arte, imagen y patrimonio artístico. En parte, esto es debido a que, por un lado, no existe el área de Ciencias

públicos y privados— a la lista de OPIs que maneja el Ministerio de Ciencia e Innovación de lo que es lugar para el desarrollo de la investigación, para, entre otras cosas, cubrir las necesidades investigadoras del artista universitario?

*

Según el paradigma de Educación: “La Universidad tiene, como uno de sus objetivos esenciales, el desarrollo de la **investigación científica, técnica y artística**”¹⁸. Según el Estado, existe un Plan Nacional de Ciencia y Tecnología. ¿Por qué no existe un **Plan Nacional de Ciencia, Tecnología y Arte**, si esa es la función de la Universidad? Una de las posibles razones, puede estar en el hecho de que el arte, por estar asociado a la creación y a las instituciones culturales (como Museos, Centros de Arte, galerías, Mercados, etc.), se ha desplazado de las políticas de financiación públicas y privadas relacionadas con la investigación, mientras que los “científicos” han madurado por su parte a lo largo del Siglo XX un modelo de ciencia y tecnología (la figura del tecnólogo ha sido creada como una necesidad científica, para que este pueda dedicar más tiempo a la investigación básica).

Si el arte forma parte de la Universidad, ¿no debería de ser responsabilidad del Ministerio de Ciencia e Innovación el desarrollo de este plan, de la *Dirección General de Universidades*?

Si la *investigación* depende de unos Ministerios y Consejerías, y la *creación* de Cultura o de las Consejerías de Cultura, y lo artístico se asocia institucionalmente a lo cultural:

- a) ¿Qué tipo de relaciones/estrategias puede introducir la Consejería de Innovación e Industria en la Consejería de Cultura, o el Ministerio de Ciencia e Innovación en el Ministerio de Cultura, o la *ciencia* con *cultura*? Si no hay proximidad entre el modelo de la creación y el de la

de las Artes (tal como recoge la UNESCO), y que la filosofía, la literatura y la historia, que en la Universidad se incluyen en el área de “Humanidades”, han creado esta otra vertiente para defender y asimilar territorialidades sociales, culturales y económicas. Véase http://www.csic.es/postgrado/JAE-Int/lineas_investigacion.htm

¹⁸ “Artículo 39” de la *Ley Orgánica 4/2007*, BOE, 13 de Abril de 2007. Véase también la LOU del 2001

investigación, ¿cómo crear la *vía artística* en los programas de la carrera investigadora?

- b) ¿Qué tipo de políticas y de programas puede convocar el Ministerio de Cultura para favorecer la Carrera Investigadora en el ámbito de las artes?, ¿o cómo favorecer la integración en el sistema de la investigación del Personal Docente e Investigador en Artes?
- c) Si es labor de la Universidad la formación científica, técnica y artística, ¿por qué sólo existe un Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica? ¿Dónde queda lo artístico? ¿Es mejor un **Plan Nacional de las Artes**, independiente? ¿Cómo articular, entonces, en este plan para las artes, a la Carrera Investigadora, al Estatuto del Investigador, a la Carta Europea del Investigador, al Espacio Europeo de Investigación, etc., sin que se pierda la oportuna disyunción con el concepto de “creación”, la actividad del artista universitario y la actividad del artista no universitario?¹⁹
- d) Si existen, actualmente, en el Ministerio de Ciencia e Innovación:

- 1. una Secretaría de Estado de Universidades
- 2. una Secretaría de Estado de Investigación
- 3. un Centro para el desarrollo Tecnológico e Industrial
- y 4. una Subsecretaría General Técnica,

¹⁹ No olvidemos que existe un modelo institucional pensado para las Artes, pero que no es asimilado por los agentes o estructuras de la investigación en materia de ayudas a la Carrera Investigadora. Por ejemplo, el Instituto Nacional de Artes Escénicas y Musicales (INAEM), para el que se creará la Ley de las Artes Escénicas y de la Música y el Centro de Documentación e Investigación de las Artes Escénicas y de la Música; o el recientemente creado Centro Nacional de las Artes Visuales. En ninguno se contemplan ayudas a la carrera investigadora, sin ser sensibles a la dualidad artista universitario/no universitario, y a sus diferentes progresiones. Y es porque el encargado de su creación es el Ministerio de Cultura, justamente el que no tiene competencias en materia de investigación “científica y tecnológica”, que permanece al margen de la Estrategia nacional de Ciencia y Tecnología (ENCYT), y del Plan Nacional de I+D+i.

¿no debería de existir:

5. una **Secretaría de Estado para las Actividades artísticas**, o en las consejerías responsables de los programas/contrato relacionados con la Carrera Investigadora, una **Dirección de Promoción de la Investigación y Creación Artística?**

Si es función de la Universidad “el desarrollo de la actividad científica, tecnológica y artística”, ¿por qué la Secretaría de Estado de Universidades desatiende a las Artes? ¿Y por qué ha creado la Fundación para la Ciencia y la Tecnología, sin incluir a las Artes? Sencillamente, porque esas instituciones están dirigidas por científicos y tecnólogos no sensibles a la tríada arte–ciencia–técnica, en tal caso, no por profesionales del arte.

e) En el Ministerio de Cultura –el único con competencias para las artes– existe la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales; y dentro de esta:

1. una Subdirección General de Protección del Patrimonio Histórico
2. una Subdirección General de Museos Estatales
3. una Subdirección General del Instituto del Patrimonio Cultural de España
- y 4. una Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes, cuyas funciones son:

- Exposiciones: el objetivo es dotar al Ministerio de Cultura de una programación continua de exposiciones.
- Actividades didácticas y divulgativas: su objetivo es difundir las artes plásticas mediante la creación de talleres, edición de publicaciones y cursos de formación sobre Gestión de Exposiciones Temporales.
- Programa de Promoción: esta área se articula mediante dos líneas de actuación: a) Ayudas a la Promoción del Arte Español y apoyo a las nuevas tendencias. b) Fomento de las principales ferias, festivales y encuentros de carácter nacional.
- Convocatoria y concesión de: premios Nacionales de las Artes Plásticas y Fotografía y Premio Velázquez de las Artes Plásticas.

Pero ninguna política relacionada con la carrera investigadora en las titulaciones artísticas universitarias ni a las posibilidades o prácticas del artista universitario en empresas que demanden doctores de arte. ¿No sería bueno que el Premio Velázquez conviviese con programas que definiesen la *vía de lo artístico* en la Universidad, para los doctores universitarios del arte, como son para los científicos y tecnólogos el Santiago Ramón y Cajal, Severo Ochoa, Juan de la Cierva, etcétera; por ejemplo, disponer de un programa Picasso, o Luis Buñuel para la *vía del investigador artístico*?

La realidad del arte es que posee dos territorios: uno en el que se desarrolla el artista universitario; otro el territorio del artista no universitario. El primero tiene la disyunción investigación/creación; el segundo se integra perfectamente con el mercado del arte desde la creación. El primero tiene la ventaja de que la investigación recibe ayudas públicas; el segundo tiene la necesidad de trabajar en espacios privados para subsistir. Por lo tanto, hay en el binomio investigación/creación, un campo sumergido que parece llevarnos al eterno problema de lo público y lo privado.

Además, con el desarrollo de las llamadas “nuevas tecnologías” y la asunción por lo político de un modelo de sociedad “comunicativa e informada” lo cultural está asociado al ámbito de la imagen audiovisual, por lo que se pretende utilizar la actividad o práctica artística como mero soporte de transmisión del conocimiento “científico”, desconsiderando su propia actividad investigadora, es decir, sus propios saberes e intereses. En este sentido, es competencia del Ministerio de Cultura la gestión de la *producción artística*, incluía la generada por los artistas universitarios. En este ministerio existe la Dirección General de Política e Industrias Culturales; y en ellas está la Subdirección General de Promoción e Industrias Culturales y de Fundaciones y Mecenazgo, cuyas funciones son:

- Diseño de las políticas de promoción de las industrias culturales, así como su desarrollo, o coordinación cuando correspondan a competencias concretas del resto de los centros directivos u organismos públicos del Departamento.
- Diseño de las políticas de acción y promoción cultural, así como su desarrollo, o coordinación cuando correspondan a competencias concretas del resto de los centros directivos u organismos públicos del Departamento y colaboración con otras

instituciones, entidades y personas públicas o privadas para el desarrollo de programas de acción cultural conjuntos.

- Impulso de la participación de la sociedad en los procesos de creación, dinamización cultural y obtención de recursos a través de programas de patrocinio, voluntariado y turismo cultural, en coordinación, en este último caso, con los órganos de la Administración General del Estado competentes en materia de promoción turística.
- Establecimiento y gestión, en su caso, del régimen de subvenciones y ayudas que no sean competencia específica de otro órgano directivo, de acuerdo con los objetivos determinados en los programas del Ministerio.

Entonces, ¿no debería existir un organismo que gestionase, por ejemplo, la riqueza que genera la *producción artística* del *Personal Docente e Investigador de las titulaciones artísticas* que trabaja como funcionario, personal titular o gracias a programas establecidos para la carrera investigadora; y una proximidad entre la Dirección general de Universidades y estos dos organismos del Ministerio de Cultura que hemos visto? Nosotros, los investigadores noveles, pensamos que sí, que la creación de la *vía de lo artístico* en la carrera investigadora pasa por aproximar las funciones y competencias de estos dos Ministerios, y exactamente lo mismo en las Consejerías de las comunidades autónomas, que suelen ser reflejo de lo que hace el Estado. Esa es la única solución al dilema creación/investigación, que tal vez debería convertirse en una reflexión distinta, esto es: **artista universitario/artista no universitario**; sobre qué competencias, con qué responsabilidades.²⁰

*

²⁰ No olvidemos que, ese modelo con el que se maneja Cultura, es en el que habitan aquellos que no viven necesariamente inmersos en las estructuras de la Universidad u Organismos dedicados a la investigación *per se*. Cuando decimos “no universitario” pensamos en el artista que es autónomo y/o empresario. Y lo logrado o demandado en un ámbito no debe transgredir lo otro, sino establecer reglas de actuación y conductos de relación. Y quizás deberíamos hablar de “arte en la Universidad/arte sin la Universidad”, para entendernos.

La investigación en lo cultural debe estar al servicio de la sociedad: en eso consiste la investigación fundamental y la investigación aplicada, en aportar un bien público. Sin embargo, si la creación se asocia a lo cultural, ¿qué tipo de investigaciones culturales realiza el investigador artístico? ¿Y dónde queda su *saber* en ese proceso de culturización y socialización? La asociación de cultura como “industria cultural” a la sociedad como “sociedad mediática y tecnológica” en ocasiones deriva en que los contenidos de la investigación artística universitaria queden relegados a prácticas inmersas en la sociedad de la información, la sociedad de consumo o la sociedad del espectáculo. En este sentido, numerosos son los actores y agentes que conforman la industria cultural, pero, ¿en qué se diferencia el investigador en Bellas Artes del historiador, del publicista, del comunicador audiovisual, del dramaturgo? La cultura visual provoca la regresión del arte a la *techné*, a la industria cultural, donde el objeto artístico se convierte en “transmisión de consignas” (Deleuze). La ciencia –inmersa también en un modelo tecnócrata– está a merced de la industria tecnológica. Ambos –arte y ciencia– se ven impulsados a dedicar su saber (su tiempo investigador) a procesos de producción.²¹

²¹ En este sentido, no deja de ser curioso, que, mientras escribimos esto, nos encontremos con que se está elaborando una nueva Ley de la Ciencia –ahora denominada Ley de la Ciencia y de la Tecnología–, y en uno de los puntos que se están tratando, la comunidad de científicos pide el apoyo institucional a una “Cultura Científica”, justamente demanda aquello que la anterior ley de la ciencia excluía en sus objetivos; y a la inversa, nosotros demandamos que la investigación artística se incluya en los Planes Nacionales y autonómicos de ciencia y tecnología, que se amplíen también a las artes las categorías. ¿Debería, o no, denominarse Ley de la Ciencia, de la Técnica y del Arte?

En definitiva, desde 1986, podríamos pensar que ha existido una causística, cuando menos ideológica, provocada por la elaboración en dicha ley del siguiente artículo (Capítulo I, “Del Plan Nacional de Investigación Científica y Desarrollo Tecnológico”):

“Artículo Segundo.

El Plan Nacional se orientará fundamentalmente a la realización de los siguientes objetivos de interés general:

- a) El progreso del conocimiento y el avance de la innovación y desarrollo tecnológicos. (Aquí, ¿no debería decir: “**El progreso del saber científico, artístico y técnico...**”?).
- b) La conservación, enriquecimiento y aprovechamiento óptimo de los recursos naturales.
- c) El crecimiento económico, el fomento del empleo y la mejora de las condiciones de trabajo.
- d) El desarrollo y el fortalecimiento de la capacidad competitiva de la industria, el comercio, la agricultura y la pesca.
- e) El desarrollo de los servicios públicos y, en especial, de los de vivienda, comunicaciones y transportes.
- f) El fomento de la salud, del bienestar social y la calidad de vida.
- g) El fortalecimiento de la defensa nacional.
- h) La defensa y conservación del Patrimonio Artístico e Histórico.
- i) El fomento de la creación artística y el progreso y difusión de la cultura en todos sus ámbitos.(Aquí, ¿no debería decir: “**El fomento de la creación y cultura artística, científica ...**”?)
- j) La mejora de la calidad de la enseñanza.
- k) La adecuación de la sociedad española a los cambios que conlleva el desarrollo científico y las nuevas tecnologías. (Aquí, ¿no debería decir: “**La adecuación de la sociedad española a los cambios que conlleva el desarrollo científico, la vivencia de lo artístico y las nuevas tecnologías**”?)” ; *Ley 13/1986, de 14 de abril de 1986, de Fomento y Coordinación General de la Investigación Científica y Técnica*, también conocida como Ley de la Ciencia.

Nótese en cómo el concepto de “Técnica” se ha sustituido a lo largo de estos 22 años por el de “Tecnología”. Y que el artículo está dando contenido al “Plan Nacional de Investigación Científica y Desarrollo Tecnológico”. Entonces, la “creación artística” *está* contemplada en dicha ley, pero carece de la CATEGORÍA que le da legitimidad en las convocatorias y los organismos públicos y privados. Nos preguntamos ¿quién no dio ese paso que faltaba, y no incluyó en el Plan Nacional y en la Ley, en general, como “saber” el Arte? ¿Es que ha de suceder lo mismo con la nueva Ley? ¿Es que en todos los organismos el Arte está condicionado a diluir su personalidad y su autoridad bajo otras categorías, como “ciencia” o “tecnología” o “cultura”? Los investigadores noveles esperamos que no. Pero no porque el Arte no pertenezca a esos ámbitos, sino porque es mejor para todos que disfrute

La “investigación científica” se asienta en un tipo de objetivos, mientras que la “investigación artística” tiene los suyos propios. Los proyectos financiados por los organismos públicos y por las empresas relacionadas con la investigación se identifican como: Investigación fundamental o básica, investigación aplicada, desarrollo experimental, y demostración. ¿Cómo se identificaría la **creación artística** con estos modelos *sin* la Universidad? Y ¿cómo se identifica la **investigación artística** dentro de la Universidad?

*

La investigación aplicada o Arte+Innovación consiste en aplicar otras lógicas de creación a ámbitos distintos a los habituales del arte, como empresas industriales: innovar la innovación reflexionando los sistemas que utilizan las empresas en su producción, por ejemplo: “repensar el hecho de volar para innovar en los aviones”. En la investigación aplicada (o creación aplicada) no es necesario un artefacto o producto final, sino tener como resultado un concepto, una idea a partir de experimentar la maquinaria empresarial.

Se pone a disposición de un sector empresarial nuestra capacidad de generar experiencias, conocimientos, sensaciones, percepciones, proyecciones, intersecciones que utilizamos habitualmente en nuestra experiencia artística. Sin embargo, en este modelo de “creación aplicada” el artista aparece como un “consultor de creatividad”. El artista puede retroalimentarse de su experiencia industrial para avanzar en su investigación artística. Será necesario, en tal caso, establecer quien y cómo gestionará el beneficio de su actividad empresarial. ¿Para qué considerar una investigación aplicada? Mas bien: *porque* como investigadores asalariados por la Universidad y el Estado tenemos obligaciones de rendimiento, exigencias de retorno de lo invertido en nuestros proyectos.

¿Pueden desglosarse de la actividad artística etapas de investigación, demostración, desarrollo, etcétera, o son necesarias nuevas categorías? ¿Y cómo hacer que se contemplen en la carrera investigadora las categorías de la investigación artística, que la creación se incluya –para el artista universitario– junto a las de desarrollo y demostración? Hay que situar la investigación en un contexto artístico, y a la inversa. Las formas y las fórmulas que

de su propio argumento. Para esta nueva Ley, remitimos al lector a: <https://leyt.fecyt.es/>

utiliza la vía de la investigación científica y técnica resultan difíciles de asimilar para la vía del arte. ¿Sería mejor hablar para las artes de una *producción artística* en vez de una “producción científica” porque permitiría el enriquecimiento del modelo y, para no pervertir ambas categorías también de una *producción técnica*, los tres aspectos de la Universidad?

El conocimiento artístico surge por el proceso mutuo de investigación y de creación; y socialmente, se mezcla tanto el que se realiza *en* la Universidad como el que se realiza *sin* la Universidad. Para los organismos que dirigen la investigación, no se confunde la creación de un puente con el diseño o estudio sobre los puentes, o con el uso del puente. ¿Son los resultados de la actividad creadora/investigadora del artista documentos de saber, la **producción artística** equiparable a la **producción científica**? A la hora de evaluar los méritos en un concurso público, las comisiones (incluso de humanidades), un libro teórico que trata de la obra de Velázquez se puntúa como documento científico, pero un cuadro de Velázquez no (o una obra artística del opositor). Sin embargo, en los parques naturales, algunos de los paneles informativos que indican la etología del paisaje: las especies, sus posiciones, los senderos, los miradores u observatorios... que son parte de proyectos financiados de investigación llevan ISBN. ¿Debería un cuadro, resultado de un proceso de investigación artística, contar como una publicación, es decir, si tuviese ISBN? ¿Vale más una escritura alfabética que una pictográfica, lo diacrónico que lo sincrónico? ¿Y qué pasa con el cine, con el lenguaje audiovisual? Es evidente que no todo lo que se hace desde la creación es investigación; ni todo lo que se hace desde la ciencia es investigación. No obstante, no se puede confundir un panfleto con Francis Bacon, ni Operación Triunfo con *El Misterio Picasso*. Un edificio no genera conocimiento; un ingeniero cuando construye una presa no está realizando investigación. Cuando se hace *desarrollo* no se está realizando investigación. El término investigación se refiere a la “generación de nuevo conocimiento”. El arte es saber de principio a fin, pero ¿por qué a la sociedad, y al científico y al tecnólogo le cuesta tanto entenderlo? Es necesaria una pedagogía social e institucional. Pero, asimismo, los poderes deben hacerse la pregunta –cuyas respuestas sólo pueden dar los artistas–: ¿cómo es el *paisaje investigador* desde la visión, naturaleza, posibilidad de lo artístico? ¿Son *Las meninas* o el *Porta Botellas* –en el contexto de la exposición–, Investigación, innovación, demostración, desarrollo? Una *vivencia*...

El artista, en su “investigación artística”, puede dedicarse a lo *científico*, a lo *tecnológico*, a lo *cultural* y a la *aplicabilidad* social de los resultados de su actividad, pero debe conocer “cómo hacer” en cada caso.

ESQUEMA INCOMPRESIBLE			
	TERRITORIO CIENTÍFICO (investigación) Y TECNOLÓGICO (innovación)	TERRITORIO ARTÍSTICO (investigación y creación)	
CARACTER	universitario y empresarial	universitario	no universitario (autónomo/empresario)
ESPACIOS DE FINANCIACIÓN	<i>Investigación fundamental o básica</i>	Sin definir	El artista en su taller...
	<i>Investigación aplicada</i>		Artes aplicadas, escuelas de artes y oficios...
	<i>Desarrollo experimental</i>		Cuando se construye la obra... Galerías, Bienales, Museos, Fundaciones
	<i>Demostración</i>		En el marco de la exposición, de la crítica, etc.
RECURSOS HUMANOS	<i>Se realizan en el seno de grupos de investigación, tanto en universidades como en empresas</i>	<i>Se realizan como artistas, individualmente o en colectivo, pero en grupos de investigación y como Personal Docente e Investigador (PDI)</i>	<i>Se realizan como artistas, individualmente o en grupo, como se puede</i>
OBJETIVO	Hacia la <i>Economía</i> del Conocimiento	Hacia el Mercado del Arte	

Es preciso el refuerzo del campo y de las metodologías utilizadas en Bellas Artes para fortalecer nuestra presencia tanto en el Espacio Europeo de Investigación (EEI), como en el Espacio Europeo de Educación Superior (EEES). Definir los modelos que utiliza el arte en su quehacer, ya no sólo para los artistas, sino

también para la comunidad universitaria, el sector empresarial, la sociedad, etcétera. ¿Con qué? con Congresos, Seminarios, Jornadas, publicaciones o, desde los Master.

- El master profesionalizante contempla prácticas en empresas. ¿En qué empresas realizarán prácticas los estudiantes de Bellas Artes? ¿Galerías, Museos, Fundaciones de Arte, Administraciones públicas, Organismos Públicos de Investigación? ¿Con qué contenidos, objetivos? ¿Dirigido a un tipo de mercado, a un modelo de sociedad...?
- En el master académico, la vía de salida es la del doctorado, pero ¿con qué habilidades, contenidos, respuestas, ideas deberá llegar a doctor un futuro artista universitario? ¿Y cómo y en qué hacerle partícipe para que, una vez terminada su tesis, continúe su *carrera investigadora*, es decir, sea “competitivo” curricularmente con otros ámbitos de conocimiento?²²

En resumen: ¿cómo introducir en la educación artística la investigación o los modos y formas de ser de la carrera investigadora? Y todo ello, **sin transgredir o pervertir la capacidad o posibilidad del arte.**

¿Qué problemas encontramos los investigadores noveles en las Facultades de Bellas Artes para que las diferentes etapas de la carrera investigadora se conviertan en realidad? La INDEFINICIÓN. Es necesario:

- La creación de un **órgano de difusión permanente** para el ámbito de Bellas Artes y sus respectivos campos (Dibujo, Pintura, Escultura, Grabado, Diseño...). Existe el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pero no existe un Consejo Superior de Investigaciones Artísticas.

²² La elaboración por parte de las facultades de Bellas Artes de Másteres que recojan en un mismo paisaje “creación, investigación y formación”, es uno de los imperativos a afrontar a corto plazo. No es bueno para el ámbito ni para el futuro profesional de los artistas que otras facultades y titulaciones hagan suyo el maestrazgo o doctoramiento de lo artístico (incluidos su gestión, su comisariado y su crítica). Claramente, esta es una cuestión de territorialidad.

- Demanda a las instituciones responsables de que se cree una **tercera vía** en la carrera investigadora, junto a las figuras del científico y la del tecnólogo: la del **artístico**. Y creación de los programas correspondientes para cada Etapa, tipo Santiago Ramón y Cajal, Juan de La Cierva, Severo Ochoa...
- Creación de **revistas** dedicadas a la investigación artística que puntúen en el nivel A del ISI (con un comité científico internacional, comité editorial, periodicidad, trilingüe).
- **Congreso periódico** para la reflexión.
- Un **seminario** anual en cada facultad de Bellas Artes (dedicado a temas diversos, organizados desde el espacio de la investigación).
- Coeficiente de la producción científica (o **producción artística**) consolidada.
- **Reformas estructurales**, entre otras razones, para favorecer el buen desarrollo de la labor de los investigadores noveles.
- Además de reforzar el ámbito de conocimiento y los campos especializados, es necesario el fortalecimiento de los grupos de Investigación; darles mayor visibilidad a su trabajo.
- Atender más al investigador que se está formando. Tratarlo como un profesional, y no como un recadero, un secretario o un becario. Verlo como el presente y el futuro del arte. Si para dirigirse al docente empleamos la expresión “el profesor X”, “la profesora Y”, para dirigirse al personal en formación o dedicado a la investigación debe emplearse la expresión “el investigador/ la investigadora...”, y nunca “becario”.
- ¿Creación de la figura **PDIA** (Personal Docente Investigador en Arte)?
- ¿Creación de **Institutos de Investigaciones Artísticas**?
- Educar a las estructuras (trabajo de sensibilización). ¿Qué argumentos dar a la sociedad para que financien nuestras actividades artísticas, que nos contemplan en sus políticas de financiación? ¿A qué sectores se dirige la investigación artística? ¿A qué empresas se dirige la investigación desde la Universidad?
- Adaptar nuestras estructuras de creación para dar capacidad a las posibilidades de la investigación, y a que las nuevas generaciones desarrollen su propio modelo de Arte,

por ejemplo, creando –junto a la de lo científico y la de lo tecnológico– la vía de lo artístico.

- ¿Cómo realizar contratos con instituciones desde la actividad artística (creadora e investigadora) universitaria, indispensables para acceder los investigadores noveles a los programas/contratos de la carrera investigadora, o para la financiación de institutos de investigación artísticos?

Nos parece importante empezar por crear **la tercera vía en la carrera investigadora** y la creación de programas específicos para las diferentes etapas. Recordemos que eso significa considerar un espacio en la Universidad (y en la Empresa) para un gran número de titulados *anualmente* en carreras artísticas o relacionadas con el arte, que desean proyectarse como doctores en sus respectivas ramas y campos; por lo tanto, no sólo de Bellas Artes, sino también: publicistas, comunicadores audiovisuales, historiadores del arte, cineastas, diseñadores, músicos, actores, animadores, modistos, etcétera, y, por consiguiente, el incremento de la riqueza –en términos de valor económico y humano– de lo universitario. Tal vez la “vía de lo artístico” no debe ser sólo “la vía del artista”, sino del arte en general, aunque para nosotros, sería lo ideal...

Cuando se elaboró la Ley de la Ciencia en 1986, al arte llevaba muy poco tiempo en la Universidad, por eso no era posible que acometiese también una reforma en materia de investigación. Pero ahora es el momento de hacer esa delicada aunque necesaria eversión.

TAREAS

Notas para una investigación artística

TAREAS (desde el punto de vista del investigador novel)				
EXISTE (Fortalezas)	NO EXISTE (Debilidades)	ACCIONES (Mecanismos de actuación)	RESPONSABLES (de las acciones)	FECHA (preparación documento/informe)
<i>Carrera investigadora (en ocasiones denominada "científica"), con dos vías: la del CIENTÍFICO; y la del TECNÓLOGO</i>	Una vía que se ajuste a las posibilidades de la actividad creadora: la del ARTÍSTICO: Programa: PICASSO, BUÑUEL...	Demanda a los organismos, instituciones competentes: Comisión Europea (COM) Ministerios (Ciencia e Innovación y Ministerio de Cultura), Consejerías y Universidades	Vicerrectorías de Investigación; Decanatos Miembros Grupos de Investigación (experimentados y noveles)	¿?
<i>El artista universitario puede acceder a programas/contrato como científico o como tecnólogo</i>	Dificultad para competir más allá de la etapa predoctoral. (las vías que debe elegir no se ajustan a su naturaleza)			
<i>Consejo Superior de Actividades Científicas</i>	Consejo Superior de Actividades Artísticas			
<i>Comisión Interministerial de Ciencia y Tecnología</i>	Un órgano en los ministerios que gestionan la investigación que contenga a las Artes			
<i>Plan Nacional para el desarrollo de la investigación científica y tecnológica</i>	Plan Nacional para el desarrollo de la investigación y la creación artística.			
<i>Producción científica (su evaluación determina las ayudas o adjudicación de contratos o cargos profesionales e institucionales)</i>	"Producción artística" como resultado de la investigación y de la labor del artista en la Universidad			
<i>Mercado del Arte (galeristas, comisarios, marchantes, coleccionistas, administraciones)</i>	Relación contractual entre el artista universitario (PDI) y el mercado del arte	Grupos de investigación, Institutos de investigación, OTRIs (Oficinas transferencia resultados de Investigación) FUE (Fundación,		

Notas para una investigación artística

		Universidad y Empresa)		
<i>Grupos de Investigación en las facultades de Bellas Artes</i>	Mayor preocupación e implicación del PDI de las facultades de Bellas Artes por los investigadores noveles, más grupos definidos...	Demanda de la comunidad de investigadores noveles a sus respectivos directores de investigación, decanatos de su facultad...		
<i>La figura del Personal Docente Investigador</i>	Revisión. Una figura que asimile el concepto de "creación" sin transgredir la dimensión de lo artístico, y en la que lo artístico asimile definitivamente a la investigación.	Demanda de diversidad en la unidad: creación de figuras específicas que amplifiquen las posibilidades y la riqueza de los campos de investigación: en arte (PDIA), en química (PDIQ), en neurología (PDIN), en técnicas (PDIT)	Vicerrectorías de Investigación; Decanatos Miembros Grupos de Investigación (experimentados y noveles)	¿?
<i>Curriculum interministerial de ciencia y tecnología; y curriculum autónomo adaptado a la investigación científica y tecnología</i>	Campos que recojan lo particular y exclusivo de cada ámbito: por ejemplo en las artes: exposiciones, catálogos...	Ministerios y Consejerías		
<i>Revistas que puntúen en ISI y similares</i>	Revistas que recojan la Investigación artística que puntúen en A, B, C, D (favorecen el acceso a programas, subvenciones, contratos)	Miembros grupos de investigación, Vicerrectorías de investigación, editoriales...		
<i>Institutos de investigación</i>	Institutos de investigaciones artísticas en todas las facultades de Bellas Artes	Miembros grupos de investigación, Vicerrectorías de investigación, Empresas financiadoras...		
EXISTE (Fortalezas)	NO EXISTE (Debilidades)	ACCIONES (Mecanismos de actuación)	RESPONSABLES (acciones)	FECHA (prepar. Docum.)

CONVERSACIONES EN TORNO A LA INVESTIGACIÓN EN BELLAS ARTES

Crear, inventar, investigar no es más que situar inquietudes comunes en una zona de desarrollo que no es la habitual.

El descubrimiento y localización de cuáles eran esas inquietudes en este momento determinado para el colectivo de investigadores en formación del ámbito de Bellas Artes fue el motor que posibilitó el diseño de unas jornadas como *La Carrera investigadora en Bellas Artes: Estrategias y modelos (2007-2015)*, pensadas como receptáculo (no habitual) de esas preocupaciones concretas, como lugar de encuentro y plataforma desde la que proyectar modelos de actuación.

Nacidas con vocación de ser punto de inflexión en el devenir de la actividad investigadora llevada a cabo en nuestras facultades, estas jornadas pretendían actuar también como el piloto encendido que reclama la atención de quien maneja la nave.

En un momento en el que el dibujo de una Carrera Investigadora concebida en todas sus etapas irrumpe como algo novedoso y también como posibilidad real de estabilización en la

Universidad en nuestro país; se convierte en urgente el abordar una reflexión que ponga a la investigación artística en condiciones para competir.

Ha sido sintomático el que sólo después de haber propiciado un entorno adecuado para el trabajo en común, investigadores e investigadoras aunasen esfuerzos en la consecución de unos objetivos. Sólo sintiéndonos parte de una colectividad, que tiene que ver con lo artístico y su intrincación en lo universitario, ha sido factible el iniciar un proceso de “puesta a punto” que esperamos tenga sus frutos.

Como colectivo y para la comunidad hemos hecho este intento de contribuir a la ampliación de la experiencia, el conocimiento propio y de los otros acerca de aquellos temas o puntos clave para entender el desarrollo (o interrupción) de la Carrera Investigadora en Bellas Artes como problema global que afecta a nuestra área.

Siendo conscientes de que multitud de visiones interconectadas estructuralmente están afectando al estado de la cuestión, y actúan como lastre o motor para el avance, se toma en su momento la decisión de esbozar unas jornadas que diesen cabida a las distintas voces, agentes, instituciones que de alguna manera pueden afectarnos, ayudando al esclarecimiento del problema y a la consecución de una perspectiva de futuro sobre el mismo.

De aquí el panorama complejo que ha quedado reflejado también en la propia configuración de los paneles para la reflexión, el debate y la búsqueda de estrategias a lo largo de los tres días de trabajo que duraron las jornadas; y de ahí, el material múltiple que se ha podido rescatar y que incluimos no sólo como recopilación útil de información sino también como aportación efectiva al diseño de alternativas posibles, como esquema de actuación para todos aquellos que se sientan implicados.

Se incluyen estos cuadros elaborados a partir de las ideas, reflexiones... propuestas surgidas al calor de un contexto propicio para el diálogo y que esperamos sirvan como herramienta para activarnos; y se adjunta también la transcripción parcial de lo dicho en debates y mesas de trabajo por su valor: como indicio, síntoma, como sospecha del modo en que diferentes miembros de la comunidad percibimos la investigación en Bellas Artes y cómo pensamos afrontarla en el contexto de las exigencias y posibilidades que brinda la Universidad hoy.

POTENCIAL ESPECÍFICO DEL ÁMBITO DEL ARTE FAVORABLE PARA EL DESARROLLO DE UNA CARRERA INVESTIGADORA

- Bellas Artes, catalogada de “experimental” posee todas las cualidades para desarrollarse en un contexto netamente investigador.
- Una parte del sistema artístico ha recogido esta inquietud acerca del ser de la investigación artística y empieza a notarse por todas partes, un cierto aire de resuelta preocupación, de renovado ímpetu especulativo e ilusionada participación.
- Empeño del campo por esbozar un futuro y dibujar un horizonte claro.
- Las Facultades de Bellas Artes, se asoman ahora a una panorámica europea nueva y distinta, en la que se perfilan cambios destacados, tanto en el marco institucional, como en el político.
- Capacidad dinamizadora de la sociedad, enorme potencial creativo y vocación cosmopolita y universal.
- Nuestro quehacer en Bellas Artes tiene más de proyecto vital continuamente actualizado, que de simples tradiciones.
- El término “investigación” en Bellas Artes es amplísimo.
- Las facultades de Bellas Artes han ido entendiendo a la Universidad, buscando acomodo en unas estructuras y unos usos que a veces veíamos lejanos.
- Y por otro lado, las universidades han ido entendiendo la naturaleza de las facultades y los estudios de Bellas Artes.
- El nuestro es un sistema abierto. Un contexto variable y particular.
- Metodología propia de conocimiento.
- Capacidad de poder y de seducción.
- Existe un ambiente de investigación que no existía antes.

PROBLEMAS CONCRETOS QUE PROPICIAN EL ESTADO DE SUSPENSIÓN DE LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

- La investigación en Bellas Artes en el panorama español y europeo no pasa, por el momento, de ser una entelequia.
- La falta de tradición teórica, la inexistencia de recursos investigadores y la debilidad de las estructuras.
- Colectivo que no ha podido ni sabido encontrar su lugar.
- Escisión entre teoría y práctica.
- Distinta formación y dedicación de los docentes.

- Estructura de los estudios y diseños curriculares sin variaciones durante mucho tiempo.
- Aislamiento académico.
- Escasa difusión de las aportaciones metodológicas y científicas.
- Único colectivo sin un órgano de difusión permanente, sin Congreso nacional.
- La institución universitaria se convierte en lastre para la creación, pues ha perdido la facultad de originar y promover modelos.
- Secular alejamiento de la sociedad (“recóndito jardín secreto” del Arte)
- La retroalimentación dentro del propio ámbito.
- La decisión sobre el desarrollo de una carrera investigadora en Bellas Artes es una decisión político-administrativa.
- La máxima institución, que tiene mayor credibilidad en el mundo artístico no son las academias de arte, no son los ministerios de Cultura; quien toma las decisiones sobre qué es bueno y qué es malo, quien es una figura de ámbito internacional, quien ha hecho una aportación relevante es el mercado.
- Todos, nosotros y también las autoridades administrativas, evaluadores y evaluadoras de la Agencia Nacional, etc., de alguna manera hemos asumido que una cosa es el Arte, y otra es la Ciencia.
- Hay baja atención en nuestra política científica a la investigación en el sector cultural y más concretamente al sector de las artes.
- Bajo prestigio de la investigación cultural.
- Hay pocos grupos de investigación organizados potentemente y muy pocos grupos que pasen de la disciplinariedad a la pluridisciplinariedad, y del localismo al internacionalismo, es decir, pocos grupos que trabajen en redes internacionales.
- Por desgracia, nuestro sector cultural, no se fía de la transferencia, porque como la cultura es un bien de todos, todo el mundo se atreve a opinar en cultura.
- Equívocos institucionales (gubernamentales y académicos), del sector empresarial, del mercado y del público en general.
- Problemas laborales, de incorporación de investigadores, problemas de autogestión administrativa de los grupos de investigación y problemas de infraestructura.
- Problemas de definición de territorios.
- Situación inestable del licenciado en Bellas Artes en el tejido laboral.
- Problemas del artista a la hora de estructurar el discurso y pensar su propia producción.
- Burocracia excesiva.

- El Plan Nacional de Ciencia y Tecnología no incluye al Ministerio de Cultura (hecho del cual se deriva la interpretación clara de que la creación es algo distinto de la investigación)
- A la hora de evaluar se siguen criterios de sesgo científico.
- La reflexión sobre la actividad creadora es fácilmente asociable a lo que es la Ciencia, sin embargo, la creación no es tan fácil de entender, de ver bajo ese prisma científico.
- “Instrumentalización” del artista al servicio de la industria cultural.
- Otras disciplinas se encargan de lo que nos correspondería a nosotros mismos. Intrusismo.
- Deficiencias del modelo curricular.

NUEVOS CAMPOS DE ACTUACIÓN PARA EL ARTE QUE FOMENTEN EL PROGRESO DE LA ACTIVIDAD INVESTIGADORA

- Audiovisual, Artes Gráficas.
- Divulgación científica
- Investigación aplicada: sector Sociedad y Cultura
- Promoción de la sociedad del conocimiento y la valoración del potencial cultural.
- Encontrar articulaciones entre sectores: la cultura y el arte están relacionadas con la economía, con la creatividad, con la cohesión social, con el patrimonio, con el desarrollo de industrias culturales, con el desarrollo de empresas creativas, con la función social del arte en la actualidad, con la institucionalidad cultural, con el empleo, con la generación de opinión pública, con la gestión cultural... En medio de esos binomios la investigación sería posible.
- Las artes necesitan nuevos espacios de contraste y desarrollo, y mostrarse ante la sociedad como un entorno capaz de aportar creatividad y reflexión, transgresión positiva y perturbación proactiva, más allá de una función ornamental y esteticista.
- Alrededor de las artes plásticas, o mediatizado por ellas, se producen en la sociedad actual, un número considerable de nuevas actividades y de nuevas profesiones, tanto artísticas, educativas como culturales.
Innovación empresarial (ver la innovación como un cambio en las actitudes y los valores, en las formas de actuar.) Es hacia esos requerimientos sociales hacia donde deben encaminarse preferentemente la formación y la investigación en arte.
- La ideación de nuevos productos.

- La reinención de formatos.
- La investigación de procesos y metodologías de trabajo.
- Aportación a las empresas como artistas:
 - El artista como usuario “extremo”.
 - El artista como crítico (de tecnologías, materiales, cultura empresarial...) a modo de “antropólogo”.
 - El artista como comunicador.
 - Provocar perturbaciones creativas.

ESTRATEGIAS PARA REFORZAR EL CAMPO

- Tratar el problema de definición de la investigación artística.
- Examinar la conveniencia de los diferentes modelos.
- Buscar las raíces histórico-sociológicas que nos permitan comprender y explicar porqué es esta la situación en la que nos encontramos. ¿De dónde procede esa divergencia en el reconocimiento institucional?
- Analizar comparativamente cómo está planteado y resuelto este problema en otros contextos universitarios y culturales.
- Repensar el papel y la misión de las Bellas Artes en el ámbito universitario: cuáles son los nuevos enfoques y las nuevas prioridades que la sociedad demanda.
- Incidir en el diseño de un currículo de formación adecuado para el desarrollo de la Carrera Investigadora.
- Revisar la estructura de los grupos de investigación para reforzarlos.
- Llegar a un equilibrio juicioso e inteligente entre la preservación de los aspectos que son parte de su patrimonio y los cambios indispensables para asegurar su avance y su progreso; entre el aislamiento y la universalidad.
- Tesis: han de ser un avance para el campo de conocimiento. Un resultado útil y práctico de la investigación.
- Convertirse en una institución con mayores ambiciones comunicativas
- Favorecer un proceso fluido de transmisión de significados. para establecer, reforzar y multiplicar los lazos que atan a la universidad con el tejido vivo de la sociedad y con la vida productiva.
- Adaptación desde la:
 - *Pertinencia*: Definición de nuestro papel y lugar en el Espacio Superior de Educación Europea y nuestra misión y función social.

- *Calidad*:(excelencia) engloba tanto a los docentes como a las principales funciones y actividades de la enseñanza y de la investigación.

- *Apertura*: internacionalización, colaboración, innovación.

- Esfuerzo de coherencia en nuestro ámbito: la movilización de todos los recursos y de todos los activistas y ponentes.

- *Vía de actuación más pragmática*:

- *Vindicación institucional*: Congresos, declaraciones, entrevistas.

E internamente aceptar el hecho de la creación artística como investigación.

- *Camuflaje institucional*: obtener mención de Calidad en los doctorados, consolidación de los grupos de investigación...

- *Camuflaje personal*: ocupar puestos en los actuales organismos de decisión, participar en todas las convocatorias...

- *Vía más teórica*:

- *Vindicación*: apoyar e incentivar los estudios y actividades sobre el tema, adoptar posiciones teóricas y epistemológicas de Arts-Based Research/IEA, y contribuir a su elaboración.

- *Camuflaje*: adaptarse al máximo, terminológica, conceptual y metodológicamente a las situaciones ya reconocidas como investigación

- El carácter demostrable característico del conocimiento científico, necesitamos de alguna manera también desarrollarlo en vinculación con el conocimiento artístico.

- La estrategia interdisciplinar, donde podemos aprovechar las ventajas de otros ámbitos de conocimiento, que disfrutan de un mayor reconocimiento y financiamiento para la investigación, estableciendo puentes con biología, psicología, acción social, etc. Esos ámbitos, que ya están más reconocidos, al trabar programas interdisciplinares, podemos beneficiarnos de las ventajas que ellos disfrutan.

- Construir estructuras que permitan crear estados de opinión que son los que influyen en la generación de la política.

- Hemos de demostrar que la investigación nos permite mantener nuestra memoria colectiva, conocerla mejor, nos permite dialogar mejor con la contemporaneidad, local y global, nos permite adaptarnos a los medios culturales, pero sobre todo debemos entender que una investigación cultural debe de ser al servicio de la sociedad.

- Se ha de crear capacidad de interacción, capacidad de integración, y el trabajo sobre todo en el que se supere la investigación individualista, y pasar a la colectiva, al grupo y al trabajo en red, y al trabajo internacional, es un reto de la investigación cultural.

- Demostrar el propio rigor interno.
- Debemos ser conscientes –la Universidad, los centros de investigación–, de hacer grandes alianzas, en pro de conseguir que en España se disponga de una red de investigación cultural amplia, diversa y plural en muchos ámbitos, y que se reconozca como tal.
- Adaptar nuestras estructuras de investigación a la capacidad de dar respuesta a los problemas de las instituciones, y educarlas para que pidan asesoramiento para su gestión. Es un trabajo de sensibilización
- Saber qué rol se juega en el mismo sector: creador, artista, investigador...
- Prestigiar más la investigación artística, a través de una mayor estructuración, un mayor rigor en el trabajo, y una mayor capacidad de visibilidad de qué es lo que podemos hacer y lo que podemos dar como respuesta a las necesidades de la sociedad.
- Pensar cómo nos articulamos con otros sectores, para aprovechar sus sinergias
- Establecer, identificar mejor, qué es lo que pueden aportar los centros de investigación artística como transferencia a las instituciones, a las empresas, etc. del sector cultural. Y saber mejor, cual es la oferta que se les puede hacer.
- Estrategia del cambio cultural como base del desarrollo: la innovación productiva y social precisa nuestra capacidad de generar experiencias (conocimiento, sensaciones, percepciones, sentimientos, emociones...)
- Transmitir a la sociedad la importancia de desarrollar entornos creativos.
- Interactuar con ámbitos fuera del estrictamente artístico.
- Organización del espacio en el que nos estamos moviendo, comunicación fluida entre universidades, grupos de investigación... intercambio de información, trabajo en base a unos objetivos comunes.
- Autocrítica y juicio de valores para tener un hueco en la investigación universitaria.
- Existe la necesidad de adaptarse a procedimientos y exigencias de la investigación en el ámbito universitario y de ser capaces de aprovechar las posibilidades que se nos ofrecen.
- Búsqueda del equilibrio entre los intereses propios de investigación y desplazamiento hacia lo que la industria demanda.
- Transferir socialmente competencias específicas del artista.
- Normalización de nuestra situación descuidada (rigor, transparencia, exigencia)
- Mantener la especificidad para saber qué podemos ofrecer.

- Consideración del objeto artístico como publicación.
- Celebración de un Congreso Internacional y creación de una revista de investigación para el ámbito.
- Redacción de un Libro Blanco donde definamos criterios.
- La Carrera Investigadora es una situación novedosa: a los jóvenes se les pide que publiquen, que patenten, que vayan a congresos, crear empresas de base tecnológica....etc.
- Propuesta de evaluación justa/nivelada de los proyectos de investigación: aportación de sistemática para evaluarlos, criterios, objetivos, grados de coincidencia con otras áreas y especificidad de la nuestra, selección de evaluadores...
- Mejora del canal de comunicación interuniversitaria.

ALGUNAS CUESTIONES NO RESUELTAS

- ¿Qué pasa en la investigación en Bellas Artes?
- ¿Qué actividades son reconocidas oficialmente como investigación en el contexto de la Facultades de Bellas Artes?
- ¿Qué puestos de trabajo más o menos permanentes relacionados con investigación en los temas propios de Bellas Artes (en creación artística) hay?
- ¿Por qué hay establecida una carrera investigadora en varios campos de conocimiento, dígame química, biología, etc., y no en Bellas Artes? ¿Por qué algo existe en unos territorios semejantes a los nuestros, pero no exactamente en nuestro campo?
- ¿Cómo lograr incidir directamente en las decisiones político-administrativas sobre la carrera investigadora en Bellas Artes?
- ¿Por qué existe un Consejo Superior de Investigaciones Científicas, y no un Consejo Superior de Investigaciones Artísticas?
- ¿Qué lugar tiene la enseñanza del arte en el moderno sistema de bienes y servicios?
- Epistemológicamente: ¿porqué la investigación es la actividad propia de la ciencia y la creación la actividad propia del arte? ¿Por qué el arte y la ciencia son dos cosas diferentes?
- Metodológicamente: ¿cómo debería demostrarse el conocimiento artístico?
- ¿Por qué no está la cultura en la agenda de los programas y prioridades de la investigación?

- ¿Cómo es que aún hoy en día, el sector cultural es considerado como un gasto, no como una inversión?
- ¿Por qué y para qué una investigación cultural?
- ¿Cuál es la trayectoria que debe seguir una persona dentro del mundo del arte, para llevar una carrera investigadora en la universidad?
- ¿Dentro de nuestros intereses qué pide la sociedad que haga un licenciado en Bellas Artes?
- ¿Es equivocada la vía de acometer la creación de una revista?
- ¿Nos alejamos de la idea del artista libre al que hay que financiar para que prospere la creación?
- ¿Cómo nos adaptamos a las reglas impuestas?

Apuntes sobre las Jornadas: mesas redondas y sesiones de trabajo: LA CARRERA INVESTIGADORA EN BELLAS ARTES: ESTRATEGIAS Y MODELOS (2007-2015)

**MARCO LEGAL E INSTITUCIONAL DE LA INVESTIGACIÓN
Día primero. 7 noviembre 2007**

Participantes:

- Ignacio Barcia Rodríguez* (Decano de la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra)
- Jesús Hernández Sánchez* (Vicerrector del Campus de Pontevedra)
- Juan Fernando de Laiglesia y González de Peredo* (Catedrático de Escultura de la Universidad de Vigo)
- Martín Rodríguez Caeiro* (Investigador en Etapa de Formación, Licenciado en Bellas Artes)
- Salustiano Mato* (Director General de I+D+i de la Consellería de Innovación e Industria de la Xunta de Galicia)
- Francisco Aznar Vallejo* (Catedrático Universidad de La Laguna)
- Ricardo Marín Viadel* (Catedrático de la Universidad de Granada)
- Silvia Chicó* (Directora CIEAM, Centro de Investigación y de Estudios Arte y Multimedia de la Universidad de Lisboa, Catedrática de Bellas Artes)
- Maria Joao Gamito* (Doctora en Bellas Artes, Investigadora de CIEAM de la Facultad de Bellas Artes de Lisboa)
- Manuel Reigosa Roger* (Vicerrector de investigación de la Universidad de Vigo)

Mesa redonda

Juan Fernando de Laiglesia:

Parece que hay varios modelos. Silvia Chicó se ha referido a una situación deseable de mecenazgo/libertad financiada para los artistas; Maria Joao Gamito ha expuesto las dificultades que una actividad reglada, como puede ser el campo multimedia en la universidad, encuentra en relación al mundo laboral y empresarial, relación que, sin embargo, resulta imprescindible.

Parece que la universidad necesita de la empresa privada para dar garantías a la calidad de su investigación. Es decir, si alguien expone en una galería de prestigio o publica en cierta editorial (prestigiosa)

eso va a ser reconocido y computado favorablemente por la administración.

Parece que la relación universidad pública y empresa privada es cada vez más y más difícil, por un lado, pero más directa y necesaria por otro.

Investigador en formación 1:

Lo que veo aquí es como una necesidad por nuestra parte, de los que nos dedicamos a esto, de legitimación de lo que hacemos en Bellas Artes, pero no veo que sea una demanda por parte de la sociedad, que reclame investigadores en Bellas Artes. Sobre todo cuando todavía no somos capaces de definir qué es artístico y que no lo es. Lo que sí veo es que en nuestro ámbito existe una división entre teoría y práctica, que deja al descubierto un campo muy rico en el que nos podemos mover. Supone un enriquecimiento de las opciones creativas, interpretativas...

Ricardo Marín:

Sí que hay criterios para determinar qué es una obra de arte, porque sino sería imposible el escribir libros sobre Arte, el organizar centros de Arte Contemporáneo... Criterios sí los hay, pero en nuestro campo tal vez no sean tan fácilmente formalizables ni cuantificables. Cuando tienes que competir con tu currículum para obtener una beca, un sexenio o financiación para un proyecto... pues, en otros ámbitos el criterio es bastante objetivo porque solo contabilizan determinadas cosas estipuladas: artículos publicados en tales revistas de prestigio perfectamente baremadas. Muchas veces se nos ha reclamado por parte de la administración que les proporcionemos estos baremos de cuánto valen las exposiciones en unos lugares con respecto a otros. Los problemas que nos aquejan como "Arte" no son únicos y exclusivos, sino que hay muchos colegas nuestros en ámbitos diferentes que están padeciéndolos.

Juan Fernando de Laiglesia:

Estamos en un camino en el que van empezando a ser posibles modelos de investigación, no tenemos el manual todavía pero existe una conciencia histórica de que hay un camino que está creándose, en España dentro de la Comunidad Europea estamos bien situados por algunas razones (pero por otras no)

Javier Tudela:

En el marco de este encuentro realmente no podemos plantearnos problemas de definiciones deontológicas ni casi epistemológicas. Está claro que el problema de la identidad de la investigación, de la especificidad de nuestra propia investigación es un problema brutal, necesitaríamos varias vidas para decidir, porque además es una

cuestión que se redefine constantemente en un contexto social, etc. lo que no podemos es estar haciendo continuamente gestos fundacionales de cuestionarnos nuestros orígenes... aunque lo hacemos en la obra, siempre nuestra condición huye de la metodología porque no podemos apuntar el camino de construcción de la obra anterior, porque la creación significa eso. Esto es verdad para la tarea del artista pero para el cuestionamiento del Arte no. El Arte está ahí desde hace miles de años y lo que ha producido es conocimiento, condensaciones de un saber que está ahí.

Ahora parece más pertinente el problema de cómo organizarnos, buscar herramientas y plantear debates ¿por qué constantemente hablamos del Arte vinculado a una visualidad? ¿dónde está el resto del aparato sensible?

Cuando alguien trabaja en Arte tiene que tener una manera de pensar que tiene que ver con la fabricación de un objeto, con lo táctil... realmente reducir el universo del Arte al universo de la visualidad es un disparate, es un despropósito y tiene que ver con exigencias del mercado a las que podemos adaptarnos o no. Estamos en un ámbito de libertad y nosotros ponemos los límites pero no podemos estar renaciendo constantemente. Aunque no podamos usar metodologías y tengamos que estar andando caminos continuamente para volver a empezar. El problema de la investigación es un problema de redefinición constante, es un problema complejo exactamente igual que en otros ámbitos. Esos problemas de evaluación que se dan en un artículo matemático, se dan en una exposición, no hace falta que me compare con otra persona: puedo hacer dos exposiciones en el mismo museo en años diferentes y no considerarlas con el mismo valor, es así de real. Es verdad que todo tiene que ver con el control de unos sistemas de producción en la institución que se consideran como publicación y que no están en nuestras manos, no hemos sido capaces de crear ni una identidad del problema, ni su definición, ni un ámbito corporativo que nos aglutine a la hora de discutirlo. Deberíamos ser prácticos en ese sentido.

Silvia Chicó:

Tenemos la experiencia de los artistas ingleses que demostraron que sí es posible romper con los circuitos y los intermediarios, para hacernos llegar a lo social no son necesarios más actores (galeristas, periodistas...). Muchos han preferido constituirse en la marginalidad, dar otra voz, aunque rápidamente el sistema los haya absorbido. Lo que nos ocurre es que somos un ámbito inseguro. Está demostrado que podemos tener nuestras estrategias y elegir nuestros territorios; lo que no podemos es quedarnos esperando a que nos reconozcan.

Es una postura un poco utópica, anarquista... pero las cosas tienen que pasar por ahí para no ser destrozados por una criba que nada tiene que ver con nuestro espíritu, sino con el de otros que son los que nos gobiernan.

Investigador en formación 2:

Hay cosas que deberíamos dar por sentado, la sociedad no quiere investigadores en Bellas Artes, pero a lo mejor sí bohemios....

Por lo menos me gustaría tener la seguridad de que la gente que me evalúa, la gente que da premios, becas... es gente capacitada.

Francisco Aznar:

No tenemos que estar siempre con la idea de que somos otra cosa, de otra galaxia. Somos seres humanos que utilizamos un recurso determinado para hacer conocimiento. Tenemos que saber dónde estamos, y hablamos de universidad, situarnos. Si jugamos al fútbol sabemos que no se puede tocar el balón con la mano... y es diferente el baloncesto... donde sí se toca con la mano pero está prohibido usar el pie.

SESIÓN DE TRABAJO (1)

- Ley de la Ciencia
- Códigos UNESCO
- Salidas profesionales.

Revistas científicas, revistas especializadas de nuestro ámbito.

Proporcionar listado

Categoría de las exposiciones (valor, baremos según el lugar de exposición: museos, galerías...)

Canales de significación cultural.

Adaptación a las estructuras existentes. Andamiaje

Manuel Reigosa:

En cuanto a los grupos de investigación, no se cuentan tanto las entradas (financiación) como las salidas, es decir, los resultados (lo que produce el grupo). Aunque la capacidad investigadora podría decirse que es, por experiencia, proporcional a la financiación que reciba un grupo.

Es cierto que el Plan Nacional no incluye al Ministerio de Cultura, hecho del cual se deriva la interpretación clara de que la creación es algo distinto de la investigación. (ahí ponéis el dedo en la yaga)

A la hora de “evaluar” se siguen criterios de sesgo científico, tal vez porque llevan más tiempo aplicándose.

En cuanto a la valoración de la producción científica, la Universidad de Vigo está dispuesta a adaptar sus baremos si esto lleva a que BBAA se incorpore con potencia y proyección en el mapa europeo.

- La reflexión sobre la actividad creadora es fácilmente asociable a lo que es Ciencia

- Sin embargo, la creación no es tan fácil de entender, de ver bajo este prisma científico.

Ricardo Marín:

- Reconocimiento de catálogo como libro; y de imágenes publicadas como capítulos de libro.

- Son también actividades profesionales y artísticas el diseño de libros, o la ilustración.

- Las revistas de nuestro ámbito no están recogidas por tradición (puntuán muy poco) (la más puntuada: Journal of Stetic Edition por su punto de vista más teórico, desde la Estética. Uno debe ponerse en la posición del teórico, el escritor)

- Artículos en imágenes, fotoensayo por ejemplo ¿serían válidos?

- Revistas en formato digital (audiovisual, más baratas a través de la red, en papel hasta ahora era muy complicado)

- ¿Qué ámbitos más reconocidos recogen la “práctica visual”? La Antropología.

- ¿investigación = creación artística?

- ¿Puede haber creación que no sea investigación? Proyectos de creación que se inscriben en Cultura... ¿son diferentes de investigación artística?

- Modelo de la industria cultural (publicidad, diseño) Definición de nuestro terreno al margen de esa instrumentalización del artista.

- Investigación básica/ aplicada

- ¿Qué es lo que la sociedad demanda?

- Equilibrio entre los intereses propios de investigación y desplazamiento hacia lo que la “industria” demanda. (es un problema que afecta a todas las titulaciones)

- Flexibilidad. ¿Dentro de nuestros intereses qué pide la sociedad que haga un licenciado en Bellas Arte

Francisco Aznar:

- Proyectos que han sido financiados: gestión de patrimonio.

- Nos dejamos quitar (la Historia del Arte acaparará todo lo que les dejemos)

- Museógrafos (los de BBAA, no sólo artistas)

- Espacio europeo

Javier Tudela:

- Vindicación (normalización) y camuflaje.
- El nuestro es un sistema abierto. Un contexto variable y particular.
- Nuestra situación administrativa, por suerte, es estar en la universidad, por tanto creación es investigación (sin doble moral)
- ¿Cómo ser transitible? Esta situación, me obliga a transferir socialmente competencias específicas del artista.
- Tenemos otra metodología de conocimiento, nuestro campo de problemas.
- La creación cuando es capaz de trascender del interés privado al interés público.
- Falsación.
- La Ciencia pretende trabajar con la realidad, con la verdad, lo que nos ha creado complejos por nuestra consciencia de trabajar con la mentira.
- Nuestra capacidad de poder y de seducción.
- El Arte como lenguaje que no tiene la capacidad reductora, simplificante de otros lenguajes). Y esto no quiere decir que no “hable” con claridad.
- Museo del Louvre: archivo de conocimiento (no la Biblioteca solamente)
- ¿Por qué no comprar obras, no libros?
- Derechos de autor (copyright)
- Posibilidad de considerar un centro de producción artística, desvinculado de la universidad como lugar de investigación. (ej de Moraza. Arteleku)
- Valoración de sexenios
- Estamos en la universidad para bien, el arte aparece vinculado al conocimiento.
- Entrar en las reglas de juego.
- Normalizar nuestra situación descuidada (rigor, transparencia, exigencia)
- Modelos ¿cómo se puede modificar un currículo?
- Libro Blanco de Arte Ciencia y Tecnología : en él el Arte brilla por su ausencia (reducción brutal al soporte visual/digital). Es una aberración que todo el Arte se asimile a una innovación tecnológica que no es más que un dispositivo de reproducción.

Juan Fernando de Laiglesia:

- La capacidad o no que tenga el artista para crear imágenes no quita que el artista no sepa escribir.
- ¿Es equivocada la vía de acometer la creación de una revista?

- ¿Nos alejamos de la idea del artista libre al que hay que financiar para que prospere la creación?

Silvia Chicó:

- ¿Cómo nos adaptamos a las reglas impuestas? Rellenar impresos, burocracia..
- Preservar la libertad del artista. Evitar el academicismo, reglas que uniformicen.
- Esquizofrenia/ Prostitución (para sobrevivir hago otras cosas)
- Clase artística frágil e insegura. Debemos estar convencidos de nuestra especificidad, ganar seguridad. Tal vez en un futuro próximo se consiga.
- Programas internacionales
- Artistas incluidos en otros proyectos (arquitectónicos, por ejemplo)
- Reivindicación de clase, de la diferencia.
- Tenemos derechos conquistados.

Juan Fernando de Laiglesia:

- Mantener la especificidad para saber qué podemos ofrecer.
- Revistas especializadas llevadas por investigadores artistas. (las que hay están llevadas por profesionales ajenos). Y son revistas de difusión, no de investigación.

Ricardo Marín :

Ante la deficiencia del campo: acometemos la tarea teórica. Tenemos que ser nosotros quienes hablemos sobre nosotros mismos.

Javier Tudela:

La estética como disciplina la inventamos los artistas, y la Historia del Arte (1ª academia de Bellas Artes moderna en Florencia. El artista necesita formación teórica, conocer a sus predecesores para avanzar en el conocimiento)

Hoy estamos en la misma situación.

- Quien habla por nosotros confunde las cosas. Otras metodologías son enriquecedoras desde el respeto, no desde el paternalismo.
- Revistas. (formatos: publicaciones a partir de exposiciones)
- Colección de obras: los propios objetos están cargados de memoria. Se trata de un saber irreductible, un complejo de información.
- El objeto artístico como publicación.

Ricardo Marín:

- Lo que más puntúa son las exposiciones colectivas internacionales.
- Evitar modelos que se evaporen en el tiempo. Porque una revista debe estar asociada a una necesidad acuciante y a financiación.

Juan Luis Moraza:

- Modelo de currículum y sus deficiencias.

- Patente (lo admitido por la oficina de patentes son cosas industrializables, no ideas) ¿Qué es lo patentable?
- Derechos de autoría (detrás de una obra hay una producción intelectual).

Manuel Reigosa:

No usar el término investigación para lo que se llama I+D+i

En la creación artística es difícil de ver que se genere nuevo conocimiento.

Quizá pueda producirlo.

Un ingeniero no es investigador cuando hace un edificio (eso es I+D+i, desarrollo, se valora todo)

No es lo mismo crear una obra, que hacer un estudio sobre un creador, aunque sea uno mismo. (no es investigar)

INVESTIGAR= buscar nuevo material, nuevos espacios, nuevas vías (eso sí es comunicable en un congreso, pero no la obra/edificio que hace cada uno)

¿Por qué no hay congresos en lo puramente artístico? Porque estáis muy volcados en la creación. Un ingeniero no cuenta su desarrollo, los secretos de su construcción..)

- En lo que se refiere a la oficina de patentes, tiene que ver con una traducción física, no son investigación pero sí desarrollo. Y también producción científica, que es algo más amplio que investigación.

- Revistas (ISCI) : el camino: comités internacionales, evaluación de artículos.

- Revista de investigación para Bellas Artes: seleccionar qué se acepta y qué no.

- Apoyo financiero de la Vicerrectoría para esto (compromiso)

- Semilla para que esta revista exista (contar con otras universidades, criterios internacionales)

- Someterse como todos los campos del saber a las reglas de juego, normalizarse.

Javier Tudela:

- Placer de hacer arte en la universidad y bajo sus condiciones.

- El conocimiento del arte es una manera específica de vérselas con lo real.

- Generamos modelos de posibilidad. Reconstrucción constante.

- Relación con otros ámbitos ¿por qué no?

- El artista del siglo XXI no es el del XVI. Estamos en nuestro ámbito estableciendo sinergias con otros.

- Defender lo nuestro como rentable hacia la producción de sentido (material, intelectual..)

Ricardo Marín:

Hace veinte años que nos incorporamos a la universidad. Lo que equivale a tener un recorrido más o menos asentado, con sus logros. Llegaron a hacerse doctorados.... Hoy falta una revista...

- Qué es investigación: Se hicieron tres tesis sobre Joan Hernández Pijuan, sus cuadros fueron vistos como una aportación a la pintura de los 70.

- Los que hacen las tesis son investigadores, el que pinta los cuadros ¿no es investigador?

- Si la obra hace avanzar la pintura, eso es conocimiento también. Cada obra es el resultado de una investigación.

- Nuestro conocimiento se desarrolla en imágenes, en obras. Tiene que ver con nuestra identidad como seres humanos (¿cómo nos reconoceríamos si no nos hubiésemos imaginado?)

- Las imágenes que construimos son conocimiento y han sido consideradas en el pasado investigación.

- Diferencia entre desarrollo e investigación.

- A Leonardo le encargaban obras, que él realiza pero además él necesitaba investigar para poder llegar a otras imágenes nunca pensadas por la mente humana. Esos dibujos fueron reconocidos como investigación en su día, con condición diferente a la de los encargos, los retratos...

- Otro ejemplo es el de un retratista de caballos que se dio cuenta de que necesitaba estudiar la anatomía del animal para retratarlo. Se usó en veterinaria.

- Conocimiento identificable como trabajo investigador, generador.

Manuel Reigosa:

- Las actividades de I+D+i está mezcladas.

- La Carrera investigadora es una situación novedosa. (a los jóvenes se les pide que publiquen, que patentes, que vaya a congresos, crear una empresa de base tecnológica... esto es I+D y producción científica)

Anne Heyvaert (profesora BBAA):

Artes Plásticas (La Sorbonne)

El proceso creativo puede aportar un plus a la investigación.

En Francia la tesis es la suma de la producción de obra con la vertiente teórica.

No es la creación en sí lo que es investigación, sino el proceso creativo, lo que se genera, analizado y validado.

CONTENIDOS DE LA INVESTIGACIÓN

Día segundo. 8 noviembre de 2007

Participantes:

–*Juan Luis Moraza Pérez* (Doctor, artista y profesor de la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra)

–*Helena Maia* (Profesora ESAP, Escuela Superior Artística de Porto, Portugal)

–*Roberto Gómez de la Iglesia* (Consejero Delegado Grupo *Xabide*, Gestión Cultural y Comunicación Global, San Sebastián)

–*Alfons Martinell Sempere* (Director General de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio de Asuntos Exteriores, AECI, Agencia Española de Cooperación Internacional)

–*Javier Tudela Sáenz de Pipaón* (Doctor, artista y profesor de la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra)

–*Rogelio Conde-Pumpido Tourón* (Director Xeral de Promoción Científica y Tecnológica del Sistema Universitario de Galicia, Consellería de Educación y Ordenación Universitaria, Xunta de Galicia)

Mesa redonda

Javier Tudela:

Rogelio Conde-Pumpido, director General de Promoción Científica y Tecnológica del sistema Universitario de Galicia ha aceptado nuestra invitación y se incorpora al debate. A él le pedíamos que nos pusiese un poco los pies en el suelo, de una manera metafórica, porque es una de las personas con las que tenemos que lidiar a partir de la precariedad que en algunos casos se produce, o que tiene que gestionar prioridades, o ver como se canalizan un poco las líneas de investigación, viendo prioridades sociales en relación a la investigación, a la transferencia de conocimiento y a otros casos.

El campo de problemas tocados hoy por esa decisión transversal de los paneles de las jornadas es suficientemente amplio para discutir: desde el Arte como saber, hasta la precariedad de medios y recursos en Portugal, o la relación con la cultura y cooperación internacional que nos exponían desde el ministerio. También la innovación y la posibilidad de dignificar, de insertar o de establecer un diálogo con el otro: sea el empresario, el artista, el político, o un alumno. Esos territorios fronterizos pueden provocar

contradicciones, pero también son posibilidad de un intercambio fructífero.

Antonio Castro:

Frente al victimismo del artista debemos mantener una postura pragmática, hemos visto cómo el artista se puede insertar muy bien, se nos acepta poco a poco en otros ámbitos que no tienen que ver con el entorno del mercado del arte.

Un factor fundamental es la gestión económica de los recursos que esta sociedad genera y que está en manos de la administración. ¿A nosotros como artistas nos interesa ahondar en las cuestiones más utilitarias o continuar con la versión teórica?

Juan Luis Moraza:

No veo divergencia, ni aprecio diferencia entre una postura teórica y otra pragmática. Yo me he visto privilegiado por poder trabajar con científicos y con todo tipo de gente.

- Los problemas son más bien de otra índole. El reconocimiento universitario de una cierta dimensión cognitiva es algo que es el objeto de estas jornadas.

- La relación que la sociedad tiene con el mundo del conocimiento, con ella misma, con sus órganos de gestión, con el mundo empresarial... son temas terriblemente complejos. La sociedad no se puede confundir con la ventriloquia, que a veces tanto usa cualquier instancia de la sociedad que se considera portavoz para hablar en nombre de "la sociedad". La sociedad somos todos, en el sentido holográfico de la palabra, en el sentido de que toda la sociedad está en cierto modo, en cierto grado contenida en cada uno de nosotros.

- Cuando he hablado del Arte como una especie en extinción desde luego no lo hacía desde una postura victimista. La diferencia entre los objetos por un lado y los artistas que los generan por el otro también me parece una fractura que no entiendo. Así como las fracturas que provienen de una cierta tradición cultural y filosófica como la división entre teoría y práctica, o la fractura entre objetividad y subjetividad, o entre objeto y capacidad interactiva del artista... yo no las entiendo.

Hay incluso fondos que genera la industria artística que están gobernados por estructuras decimonónicas que sin embargo generan muchos bienes, aunque sean preindustriales en el sentido de que no estén adecuadas a un modo de producción en serie ni quita ni pone nada. Patrimonio de la humanidad contemporáneo, es también el pastor masai, con su cultura, y su experiencia y su arte,

etc. y es una especie en extinción, pero eso no lo coloca en el lugar de víctima.

Todo son perspectivas entre las que no hay que elegir, porque son en el fondo caras de una misma moneda.

Roberto Gómez:

Hay un discurso tradicional victimista ligado al sector de las artes y en general de la cultura que ayuda poco. Lo que hace falta no son dicotomías, sino abrir la mirada

- Hace falta una investigación básica también ligada al Arte, pero a lo mejor hay que mirar en otra direcciones que no son las tradicionales. Porque las urgencias sociales a las que puede dar respuesta el investigador han cambiado mucho ¿dónde están ustedes en relación con lo que pasa en el mundo? ¿el problema es de dinero o de ideas?

- Creatividad aplicada, interés del artista por entrar en campos en los que hasta ahora no había entrado.

- Hacer valer lo que hacemos dándole dimensión social, además de la económica.

- No puede ser querer estar en la universidad y que esto nos moleste, querer estar en las instituciones y que nos molesten... Si usted entra en un entramado, acepte las reglas de juego e intente cambiarlas pero no esté molestando.

Rogelio Conde:

¿Dónde debemos situar desde un punto de vista pragmático este debate o por lo menos el sentido de que se organicen estas jornadas? Estas jornadas responden a una serie de inquietudes que tenía la Facultad de Bellas Artes respecto de cómo está evolucionando la actividad universitaria y cómo se debe responder a determinados retos y exigencias en un momento en que en la universidad la investigación pasa a primer plano, donde la proyección económica y social de la investigación pasa a ese primer plano, donde se nos mide en capacidad de rendimiento desde el punto de vista de la actividad científica que desarrollamos, de cómo desarrollamos esa actividad y cómo ésta impacta en la sociedad.

Desde el momento en que la universidad crece y se financia desde el punto de vista de rentabilizar sus recursos: su capacidad de generar conocimiento, su capacidad de investigación y por tanto se organiza, premia, prioriza en función de este tipo de capacidades ¿qué pasa con una titulación como Bellas Artes que no navega con facilidad en este ámbito? Ese es uno de los debates que están detrás de estas jornadas, y no es nuevo en el ámbito universitario, ni exclusivo de las enseñanzas artísticas. Es un debate que está en el

ámbito de las Humanidades en general, de las Ciencias Sociales... pero hace diez años estaba en el ámbito de las ciencias experimentales; los que hoy trabajan con toda la ortodoxia de la evaluación y el desarrollo científico de las tecnologías tenían estos mismos problemas: ¿qué es producción científica? ¿cuál es el rendimiento de la actividad investigadora? ¿cuál debe ser su impacto en la universidad?

Todavía hoy hablar de la relación entre la universidad y la empresa suena muy mal, pero es algo totalmente consustancial al desarrollo económico, a la gestión del conocimiento y al valor y proyección de la actividad universitaria. Por tanto hay que aproximarse a esto sin ningún tipo de complejo, y analizar con un mínimo de frialdad, pragmatismo, base científica, base teórica, base práctica... proyección social, proyección económica... ¿qué es la investigación en el ámbito de Bellas Artes? ¿Cómo debemos medir la calidad, competitividad de la investigación en Bellas Artes? Es decir, a mi me toca priorizar, al vicerrector de investigación le toca ordenar... estamos hablando de fondos públicos, pocos, pero en un contexto público que tenemos que hacer sostenible, visible socialmente... que tenemos que darle valor..Entonces, de alguna manera tenemos que comparar para elegir, y compararnos con el que tenemos fuera de aquí o en Europa, por tanto hay que estandarizar para poder medir y comparar.

¿y cómo medimos salvaguardando todos los planteamientos teóricos e intrínsecos a lo que significa el desarrollo de la actividad artística? ¿y cómo hablamos de impacto de la investigación en Arte? - Los gestores del patrimonio están avanzando en esto, adaptándose, por ejemplo. Comunicación, marketing, comunicación audiovisual...

Yo no puedo inventarme los criterios, porque en esto no tengo ni idea, y seguramente aplique el sesgo de los que tenemos nosotros. Lo tenéis que hacer vosotros y jugando a las reglas del juego, o inventando unas reglas nuevas, pero metiendo esas reglas en el campo porque sino aquí no evolucionamos.

Investigador en formación:

Para que la nueva generación de investigadores tenga progresión más allá del Doctorado, es necesario que los grupos de investigación tengan proyectos financiados. Si no se construye una superestructura el conseguir contratos posdoctorales de investigación es muy difícil porque pasa por la producción científica, la actividad... que tengan los grupos donde estás inmerso. Hay que reflexionar sobre qué hacemos con todo esto que viene: ¿En qué

vamos a formar a estos nuevos investigadores? ¿Con qué capacidades y hacia qué los vamos a dirigir? Hay que organizar postgrados en esta línea si queremos que haya progresión universitaria. ¿O no queremos?

Javier Tudela:

El problema de crear superestructuras es la energía que consume, que al final puede agotar todas las posibilidades de desarrollar cualquier problema. El planteamiento de la flexibilidad y generar sinergias mucho más dinámicas puede ser más rentable. Yo no sé cuál es el modelo para la investigación, probablemente en un caso, estamos en una situación mucho más provisional o precaria en cuanto a la estructuración de los proyectos; pero en otro caso, una excesiva estructuración puede consumir la energía para el mantenimiento de la propia estructura. Estamos en un contexto muy cambiante, complejo, tal vez la flexibilidad permita otra forma de supervivencia.

Ricardo Marín:

En BBAA planteamos situaciones de aprendizaje límite. Nuestro campo es muy plural. No existe la supuesta pureza axiomática, y parece que por estar en la universidad esto sería necesario, o así nos conciben. Deberíamos ser flexibles para no caer en los límites de nuestra propia imagen auto-construida, o construida desde fuera.

-Grupos de investigación: flexibilidad de proyectos, diferentes vías para conseguir financiación.

Rogelio Conde:

¿Qué tipo de facultad queremos y por tanto, qué tipo de alumno queremos formar? Con independencia de que el artista es una cosa y otra cosa es el estudiante de Bellas Artes. Y por lo tanto las estrategias deberían ordenarse desde esa visión corporativa, institucional al margen del peligro de lo que significan las estructuras. Al fin y al cabo, de alguna forma las estructuras son las que arropan, las que consolidan, las que generan la masa crítica, las que generan las capacidades para crear, desarrollar y generar oportunidades para la gente que estás formando como investigador.

Juan Fernando de Laiglesia:

En nuestro contexto de la Universidad de Vigo sería fácil el diálogo entre titulaciones, poco aprovechado, con nuestros propios vecinos.

Roberto Gómez:

Si sois profesionales ligados en gran medida a los sectores creativos y se presupone que hay altas dosis de imaginación en

vuestro entorno, o debería haberlo... hay que ser imaginativos también para conseguir financiación.

Hay dos formas de enfocarlo: una es administrar recursos, lo que llega; y la otra es generarlos, buscar algo que interese a alguien y arriesgarse.

Rogelio Conde:

Es necesario para gestionar investigación y sobre todo formación de investigadores, es decir, para hacer bien el oficio por el que nos están pagando dentro de la universidad tenemos que rendir en ese ámbito y para ello tenemos que buscarnos la vida.

Falta un hábito, unos recursos, unas buenas prácticas para moverse en ese ámbito.

(La edición de un CD de cantigas medievales como ejemplo de proceso bien estructurado de generación del valor alrededor de la investigación)

Ese Libro Blanco futuro del que habláis como resultado de estas jornadas, que establezca cuál es la vía y las buenas prácticas de la gestión de la investigación en Bellas Artes, que llegue hasta estos aspectos...es decir, ¿cómo se financia, cómo se mantienen los recursos humanos, qué ámbitos de la financiación en Arte hay, qué otras cosas a parte de lo que me puede dar el vicerrectorado de investigación o la consejería de educación existen para hacer una investigación que sea rentable?

-Buscar ámbitos de financiación para dar valor y sostenibilidad a las ideas que seguramente nadie duda que existen en BBAA aunque no se manifiesten.

Roberto Gómez:

“Sopas y sorber no puede ser.”

- Buscar vías diferentes de financiación según los proyectos.
- Tener clara la labor a desempeñar y los objetivos.
- Cuando lo queremos todo nos quedamos sin nada.
- También hizo falta poner dinero en la investigación básica antes de llegar al CD para el mercado.

Marisa Fernández (profesora):

¿Hay algo más que valores económicos? O yo no lo he oído... Yo soy crítica con la sociedad en la que estamos, no me interesa para nada, hay un montón de cosas que se están haciendo fatal y es algo que yo me planteo como persona, como artista, como profesora... y es que aquí hasta la universidad tiene que ser generadora de valores económicos, cuando la economía tal y como está funcionando le está haciendo al mundo algo muy extraño, está pasando algo que como mínimo es algo criticable. El que nos

sumemos todos a esta lógica económica sin freno me parece increíble.

Rogelio Conde:

Yo estoy hablando desde una perspectiva institucional y desde la visión de una universidad pública, que tiene una proyección pública y unos criterios y debería tener una escala de valores y unos valores fundamentalmente públicos y de vocación de servicio público. Evidentemente la investigación genera valor académico, valor social, valor económico, valor institucional y valores individuales al que la desarrolla de diferentes formas. Deberíamos intentar hacer una valoración y un análisis de todo esto desde un punto de vista global, no sólo quedándonos en cada una de las facetas. Todo el proceso de modernización, avance, desarrollo social está tremendamente sustentado en investigación, en una investigación con valor añadido que se proyecta socialmente, individualmente y también económicamente. Se nos demanda proyección económica, pero también social, modernización, progreso, desarrollo...

Roberto Gómez:

El valor de la cultura es primero cultural.

Juan Luis Moraza:

En este contexto, aquí desde la facultad de Bellas Artes, detectamos un problema “ambiental” para nosotros que sale una y otra vez que tiene que ver con el lugar del mercado del arte, y el lugar del Arte si es que lo tiene fuera del mercado. Parece ser que si nos salimos del mercado entramos dentro de la aplicación industrial más o menos específica ligada a innovación que tiene que producir bienes y servicios específicos.

Parece que tengamos que elegir “entre el comerciante y el bohemio” como decía Ortega y Gasset, y continuaba “me quedo sin ninguno”. No creo que sea una decisión de tomar una cosa u otra, lo que entiendo es que tanto desde el punto de vista de la administración pública, como desde esta universidad y nosotros que somos funcionarios públicos tenemos también que entender que del mismo modo que hay problemas medioambientales que necesitan nuestra atención más allá de la rentabilidad en términos de fabricar empresa medioambiental, etc. El problema de definición del saber del Arte tiene que ver con la aceptación nuestra, en primer lugar, como universitarios y como artistas de la importancia que tiene el propio Arte como patrimonio, cargado de beneficios culturales, personales, sociales, etc. Y a eso me refiero, y no a fabricar artistas como fabricantes de cuadros y esculturas; sino el reconocimiento de ese

problema que tiene que ver con el reconocimiento del valor patrimonial del arte.

Rogelio Conde:

Esa es la vía. Reconocer el valor del arte y después materializarlo en algo visible, que tenga proyección, no sólo económica sino también social.

Helena Maia:

Lo que pasa normalmente es que la universidad es explotada.

Rogelio Conde:

Hace muchos años que el sistema público de investigación, se ha ido dotando de mecanismos, de gestores, y de gente que se empieza a especializar y a dar cuenta de que tú no puedes gestionar tu conocimiento de esa manera. Tu conocimiento tiene mucho más valor del que tú estás generando y de alguna manera hay que rentabilizarlo y es absolutamente lícito porque al fin y al cabo es un recurso público, no podemos regalarlo.

Juan Luis Moraza:

El primer contexto donde se produce la falta de reconocimiento es en el mundo del arte. Hemos visto como este mundo (galerías, etc.) sigue manteniendo la noción de que el artista nace de la tierra y llega directamente al mercado, y no hay más. Y el sistema del arte es otra estructura más dentro de los ámbitos de gestión de los recursos humanos privados y públicos (también hay una industria cultural artística pública) que como otro es un sistema jerárquico, despótico, que deja muchas cosas fuera.

Rogelio Conde:

Cuando hablamos de la investigación, de producción científica, del impacto de la actividad investigadora, académica, universitaria, en una facultad de Bellas Artes deberíamos dejar de lado el punto de vista personal y todos los valores de tu relación con la sociedad trasládalos a tus alumnos de una forma honesta enseñando qué es lo que la sociedad está demandando del entorno, de las Bellas Artes en el ámbito social, económico, cultural...

SESIÓN DE TRABAJO (2)

Javier Tudela:

No hay investigación reglada en BBAA, porque no la hemos definido.

¿Cuál es el modelo que queremos? El científico lo tiene muy claro. Nuestro campo está todavía sin definir como propio.

- Podría crearse un índice de estrategias y modelos (tal vez segunda parte de la guía: marco filosófico, axiológico, ideológico, epistemológico... del problema)

- Para reforzar el campo y el ámbito de la investigación en Bellas Artes hemos de:

1. Tratar el problema de definición de la investigación artística.

2. Examinar la conveniencia de los diferentes modelos.

3. Incidir en el diseño de un currículo de formación adecuado para el desarrollo de la Carrera Investigadora.

4. Recoger a modo de conclusión las estrategias, acciones que se nos ocurren para reforzar el campo, como:

- Revisar la estructura de los grupos de investigación para reforzarlos.

- Sacar adelante la publicación de una revista específica sobre investigación en Arte.

- Realizar Congreso.

- ¿Se pueden cambiar las reglas del juego?

- ¿Es permeable la Administración?

- ¿Por qué no hay congreso ni revista?

- ¿Haría falta una unidad de gestión de la Investigación?

- Hemos de ser capaces de “significarnos”: de mostrar cierta claridad acerca de cuál es el debate, cuáles son nuestros objetivos y cuáles nuestras estrategias.

- Hacer un compendio crítico de los modelos de los que nos servimos: cuántas perspectivas diferentes podemos recoger sobre el problema.

- ¿Serviría como estrategia de legitimación que la universidad tuviese una colección de obras de arte del mismo modo en que acumula libros y publicaciones?

- Buscar conexiones entre el mundo cultural/empresarial y el investigador/universitario.

María José Martínez:

No podemos olvidar que un grupo de investigación es una agrupación voluntaria, que acoge líneas de investigación cruzadas y dispares y tal vez por esto, poco estructuradas.

- Una de las claves está en cambiar los términos cuando redactamos los proyectos o nos relacionamos con la administración, por ejemplo:

Sustituir “piezas” por “prototipos” o “exposiciones” por “muestras de resultados”.

- Se trata de definir campos para que conozcan cuál es el nuestro.

- Falta una declaración de intenciones de los grupos: que las líneas de investigación sean claras. ¿Funcionaría el acercarse a los modelos científicos en cuanto a las restricciones del tema de las tesis?
- Somos “vampiros” adoptando la metodología de otras áreas de conocimiento.
- Desinformación.

**TRANSFERENCIA DE RESULTADOS DE LA
INVESTIGACIÓN
Día tercero. 9 noviembre de 2007**

Participantes:

–*Jorge J. Pérez Maceira* (Licenciado en Biología, Investigador en Formación de la Universidad de Santiago de Compostela, *Portavoz de Precarios-Galicia*)

–*María José Martínez Pisón y Ramón* (Profesora Universidad Politécnica de Valencia, Directora grupo de investigación *Laboratorio de Luz* de la UPV)

–*Antonio Castro Muñiz* (Doctor, artista y profesor de la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra)

–*Gonzalo Barrio García* (Director Departamento de Promoción Científica de la Fundación Universidad y Empresa de Galicia, FEUGA)

–*Ángeles López Lozano*, (Directora de I+D de la OTRI, Oficina de Transferencia de Resultados de Investigación, Universidad de Vigo)

–*Lola Dopico* (Doctora, artista, y Directora ESDEMGA, Escuela de Estudios Diseño Textil y Moda de Galicia)

Mesa redonda:

Silvia Chicó:

Sí que necesitamos condiciones especiales, seguir otros trámites, salvaguardar un espacio propio para la investigación artística.

Lola Dopico:

Si hablamos estrictamente de investigación artística entraríamos en otros matices. La institución y la financiación pública tiene la obligación de fomentar y de crear contextos para la producción y creación artística, contextos beneficiosos y permisivos, potenciadores para creadores y artistas. Dentro de la universidad

también puede haber espacio dentro de lo que son los proyectos de investigación para hacer proyectos puramente artísticos, pero siempre que tendremos un problema que es una estructura que está hecha para todos, si nos queremos mantener fuera de ella, siempre vamos a ser especiales. No queremos una burbuja, un coto.

Silvia Chicó:

La administración debería alargar sus estructuras hacia un tipo de actuación que comprenda al artista, y la naturaleza propia del trabajo artístico.

Antonio Castro:

No tienen por qué ser artistas todos los investigadores ni al revés. La investigación tiene unas características propias dentro de la universidad.

Somos traidores y transgresores. Somos un tejido superviviente, cuarenta mil años de historia en Arte frente a cuatrocientos años de ciencia.

Investigador en formación:

En la medida en que seamos capaces de definir cuáles son nuestros ámbitos, que podemos ofrecer a los diferentes organismos (por ejemplo, la OTRI, FEUGA) ellos podrán comprendernos y transformar sus estructuras. Quizás el problema no es que ellos no nos entienden, sino que no somos capaces de hacernos entender, por eso invitamos a estas jornadas a las diferentes personas que están gestionando la investigación para que poco a poco exista esa comprensión. Debemos descubrir qué es lo que ningún otro ámbito puede ofrecer como nosotros para transferirlo a la sociedad, sin traicionar lo particular de nuestro ámbito de conocimiento. Hemos visto ya diferentes lugares hacia los que puede ir un investigador en Bellas Artes, qué puede hacer.

Tenemos que hacernos entender, transferir sin traicionar nuestra propia naturaleza. Ordenar y gestionar nuestra oferta hacia los que tenemos cerca. No se trata de hacer esfuerzos por definir nuestra naturaleza sino de buscar el punto de contacto con lo demás.

Antonio Castro:

Esto es un punto clave, el tomar contacto con los demás. Esto es un experimento que creo nunca había ocurrido, aquí en Galicia seguro, el que nos sentemos agentes de un lado y del otro e intercambiamos cosas y sepamos quiénes somos porque ni nos conocíamos. Se trata de sentarnos frente a lo que hay a nuestro alcance e intentar crear un tejido nuevo poniéndonos de acuerdo y sabiendo qué es lo que la sociedad demanda.

Lola Dopico:

En los últimos años, aquí, en nuestro contexto ha habido un esfuerzo muy importante por parte de las instancias de investigación por hacer visible la estructura, cuáles los proyectos de investigación, qué ofertas de carrera investigadora hay... Ese esfuerzo de comunicación está teniendo unos frutos directos como el interés surgido en este contexto, hay una buena confluencia en ese sentido.

Manuel Reigosa:

Quería retomar dos temas que fueron fundamentales en estas jornadas y que aquí están sin resolver. Cuando se habla de burbuja es un término un poco atrevido, lo que se está proponiendo en algunos casos no es una burbuja, sino un gueto. Hay una estructura general dentro de la universidad que se lleva trabajando muchas décadas y en España costó mucho introducirla, que lleva tiempo desarrollándose para otras áreas. En lo artístico entrasteis más tarde y por eso os topáis ahora con los problemas. Hace diez años en una escuela de Ingeniería no se le podía decir a la gente que tenía que conseguir sexenios, tener publicaciones tipo A o proyectos de investigación competitivos, porque en la universidad no todos los profesionales tienen por qué ser investigadores, aunque yo os animo a todos a que participéis en mayor o menor medida. Hay que definir lo que es investigación, lo que es transferencia... Aquí sí que es cierto que hay una dificultad especial porque dentro del proceso de creación hay cosas a las que no está acostumbrado el sistema, en ese sentido hay que hacer un esfuerzo que tiene que salir del ámbito, tiene que ser el ámbito el que diga el valor de las editoriales, etc. Es un esfuerzo que tiene que salir en alguna medida de vosotros, no va a ser alguien de fuera el que haga una categorización de lo que es más o menos importante.

El otro tema es la Carrera Investigadora, muy importante para la gente que está aquí. En este momento en España la situación para seguir la carrera Investigadora es absolutamente novedosa, antes salíamos adelante como podíamos. El cambio es trascendental, y en Galicia espectacular, porque tenemos no sólo la Carrera Investigadora para científicos sino también la carrera de tecnólogo.

Un estudiante de Bellas Artes que consiga entrar podrá optar a estabilizarse como investigador universitario. ¿Y qué hay que hacer para conseguirlo? Presentar un currículum lleno de cosas validables: libros, capítulos de libro, proyectos de investigación en los que se participó... que va a compararse con el de otras áreas próximas a la vuestra. Hay que intentar que los criterios de la

evaluación se vayan acercando, han de ir asentándose a través de un esfuerzo que haga el ámbito del arte.

Silvia CHicó:

Los historiadores del Arte no están más preparados para evaluarnos.

Javier Tudela:

Siempre sale ese tema de las fronteras más o menos borrosas, de los guetos...yo creo que los organismos más interesantes siempre están en una situación de membranas impermeables, las cosas entran y salen, a veces hay que crear un espacio de protección pero también ese ámbito tiene que nutrirse. La renovación parte de ese intercambio que tiene que ser siempre generoso.

¿Qué pasa con otros ámbitos de la creación: música, artes escénicas, cinematografía... que pueden tener parecidos problemas aunque transiten por otro lugar? ¿Cómo está el panorama para los creadores fuera de la universidad? Revisar otros modelos nos puede dar un poquito de luz.

Antonio Castro:

En España hay una tendencia a mirar hacia fuera como si todos fuesen mejores que nosotros.

Jorge Pérez:

El ámbito científico tiene el mismo problema en cuanto a la evaluación de los proyectos de investigación. Han de afinarse los baremos, definir la especificidad de cada área y que todos los campos jueguen en igualdad de condiciones y que haya gente que se dedique exclusivamente a la investigación (y otros a la docencia)

Manuel Reigosa:

Las Humanidades han dado un paso hacia delante, elaborando su lista de criterios para valorar las revistas españolas en las que publican. En Arte habría que hacer algo similar.

Es importante que en los comités evaluadores haya gente de Arte y eso se consigue poniendo en valor lo que hacéis, es un trabajo interno.

Jesús Hernández:

El modelo del artista dentro de una estructura universitaria no es factible.

Hemos ido conquistando a base de tesón, de esfuerzo ciertos espacios.

Mientras no haya la consciencia de que estamos en la universidad, mientras no nos definamos no será posible una carrera investigadora.

- nuestras líneas

- quiénes somos
- quién puede evaluarnos
- entrar en una estructura transparente.

Antonio Castro:

Hay una perversión de las reglas en todos los sistemas. El nuestro también es perverso. (ej: investigadora de Sevilla cuya producción científica es extensísima por dedicarse a la ilustración de revistas científicas)

Juan Fernando:

A modo de conclusión: podríamos decir que se trata de hacer coincidir la pasión propia con las necesidades colectivas. Tendremos que traducir nuestra especificidad y fundirla con la colectividad (es la cortesía intelectual de todo investigador.)

SESIÓN DE TRABAJO (3)

Javier Tudela:

Mantener cierto nivel de complejidad es algo interesante para todas las áreas.

- Para llegar a un lugar que no conoces, trazas un camino que no conoces.
- Trazar el campo con la suficiente generosidad, como para que los que vengan detrás tengan flexibilidad. (En una línea distinta a la del Libro Blanco, que reduce todo al problema de la visualidad cerrando el marco del arte a eso únicamente)

Juan Fernando:

En ese sentido, reducen el conocimiento del Arte al conocimiento visual.

- Formas de conocer/ no formas de hacer.
- Este documento está sesgado hacia una de tantas posibilidades.
- Habría que añadir una alternativa a este Libro Blanco, con más versiones y más voces.
- Trabajemos sobre canales homologados de legitimación de la producción artística.
- Pongamos los grupos de investigación en relación, por lo menos a nivel estatal.

Ángeles López (OTRI):

El cauce para llegar a la transferencia de los resultados a la empresa, va vía investigación a través de la universidad.

- El mundo del arte y del artista individual y bohemio seguramente nada tenga que ver con esto.

Javier Tudela:

¿Puede crear la universidad algún órgano de gestión de la obra de arte (derechos de autor, propiedad intelectual)?

- Canalizar el producto-arte vía investigación.
- Proyectos con instituciones, fundaciones.
- Contratos con galerías, empresas. La universidad como respaldo para el artista.
- La publicación de libros, de obra artística: es una actividad liberada de las condiciones universitarias, se permite a parte de ser funcionarios.
- El profesor como artista, es un investigador básico.

Gonzalo Barrio (FEUGA):

Empleáis poco la gestión que un organismo como nosotros puede ofrecer.

Javier Tudela:

Tenemos una carencia, carecemos de órgano colegiado que defienda el intrusismo, como los arquitectos por ejemplo. Nadie tiene "licencia" para ser artista.

Antonio Castro:

¿Qué producimos los artistas?

- El funcionario es un servidor público.
- ¿Qué maneras hay de que nuestros productos a través de la universidad lleguen a la empresa? ¿es diferente la actividad realizada con infraestructura universitaria que la realizada en un taller individual?

Gonzalo Barrio (FEUGA):

Gestión de pedidos de las empresas/ pasos de realización del encargo/ quedar bien con el cliente/agilizar los trámites.

Manuel Reigosa:

Adoptemos varios compromisos:

1. Que los jóvenes investigadores sepan que se espera de ellos.
2. Elaborar un libro Blanco como el de las Humanidades donde se definan criterios. (FECYT podría apadrinar esta publicación). Un libro con carácter pedagógico y esclarecedor.
3. Revista de calidad.
4. Congreso de la especialidad. (precedido de unas jornadas, por ejemplo, donde se defina el papel del artista en la universidad, los resultados objetivables y medibles de la investigación artística y donde haya sesiones preparatorias para el libro blanco.)

Congreso: cada tres años, internacional (de ámbito ibérico, o del espacio Europeo)

5. Propuestas a la comisión de investigación para mejorar la sensibilidad existente hacia el ámbito. Responder a las reglas del juego y apostar por los jóvenes (la universidad de Vigo apoya esta carrera investigadora y apuesta por que llegue a todos los ámbitos.)

6. Tal vez sería útil el organizar unas jornadas sobre cómo se elabora un proyecto, otras facultades ya saben.

Juan Fernando: Contamos con una buena base para todo eso. Tenemos muy buenas relaciones interfacultades, contactos internacionales... Haría falta mejorar el canal de comunicación y llegar a otras facultades que no se plantean estas cuestiones.

Bibliografía

- AAVV, *Investigarte. Andamios para una construcción de la investigación en Bellas Artes*, Editorial Complutense S.A., Madrid, 2003
- AAVV, *La investigación en Bellas Artes. Tres aproximaciones a un debate*, Grupo Edit. Universitario, Granada, 1998
- ARAÑÓ GISBERT, Juan Carlos; MAÑERO, Alberto (eds.), *Actas Congreso INARS. La investigación en las artes plásticas y visuales*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2003
- BACEHLARD, G., *Epistemología*, Anagrama, Barcelona, 1974
- BARRÓN, Angela, *Aprendizaje por descubrimiento*, Amaru, Salamanca, 1997
- BODEN, Margaret A., *La mente creativa. Mitos y mecanismos*, Ed Gedisa, Barcelona, 1994.
- BRUNER, J.S., *La importancia de la educación*, Paidós, Barcelona, 1987
- BUNGE, Mario, *A la caza de la realidad. La controversia sobre el realismo*, Editorial Gedisa, Barcelona, 2007
- CAPRA, Fritjof. *Las conexiones ocultas*. Anagrama, Barcelona, 2002.
- CASSIDY, G. Harold, *Las ciencias y las artes*, Taurus, Madrid, 1964.
- DELEUZE, Gilles-GUATTARI, Félix. *Rizoma*, Pre-textos, Valencia, 1977.
- DEWEY, John, *Miseria de la epistemología*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2000
- DRUCKER, P., *La sociedad post-capitalista*, Apóstrofe, Madrid, 1998
- ELKINS, James, "The Three Configurations of Practice-Based PhDs", En *Printed Project, The New PhD in studio art. Nº 4*, Dublín, 2005
- FEYERABEND, Paul, *Contra el método* Folio, Barcelona, 2003
- FIZ, Marchán Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Akal, Madrid, 1986
- FLICK, U., *Introducción a la investigación cualitativa*, Morata, Madrid, 2004
- FOUCAULT, Michel, *Nietzsche, Freud, Marx*. Introducción de Eugenio Trias. Ed. Anagrama, Barcelona, 1981.
- GALISON, P. & JONES P. C., *Picturing Science, Producing Art*, Routledge, New York, 1998
- GIABELINA, Brumana Fernando, *Sentido y orden*, CSIC, Madrid, 1990
- GOLDSTEIN, Catherine, "Mathematics, Writing and the Visual Arts", en Arent Safir 2000, 263-92, Traducción al castellano: "Las matemáticas, la escritura y las artes visuales", 289-321, 2000
- GÓMEZ DE LA IGLESIA, Roberto (editor), *Arte, Empresa y Sociedad*, Edita Grupo Xabide, Vitoria-Gasteiz, 2004
- GÓMEZ DE LA IGLESIA, Roberto (editor), *Cultura, Desarrollo y Territorio*, Edita Grupo Xabide, Vitoria-Gasteiz, 2001
- GROYS, Boris, *Sobre lo nuevo: Ensayo de una economía cultural*, Editorial Pre-Textos, Valencia, 2005
- HALL, T. Edgard, *Más allá de la cultura*, Gustavo Pili, Barcelona, 1978
- HARAWAY, Donna, *Ciencia, Ciborgs y mujeres*, Cátedra, Madrid, 1995

- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Fernando (Coordinador), *Llibre blanc de la recerca a la Facultat de Belles Arts. [Libro blanco de la investigación en la Facultad de Bellas Artes]* Universidad de Barcelona, Barcelona, 1998
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Fernando; PÉREZ LÓPEZ, Héctor Julio; GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen, *Bases para un debate sobre investigación artística*, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 2006
- KNOWLES, J. Gary; COLE, Ardra L., *Handbook of the arts in qualitative research. Perspectives, methodologies, examples and issues*, [Manual de las artes en la investigación cualitativa. Perspectivas, metodologías, ejemplos y temas] Thousand Oaks, California: Sage, 2008
- KUHN, Th., *La estructura de las revoluciones científicas*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2005
- LATOURET, Bruno, *La esperanza de Pandora*, Gedisa, Barcelona, 2001
- LEAVY, Patricia, *Method meets art: Arts-based research practices*, [(El) Método (se) encuentra (con el) arte: prácticas (de) investigación basada (en las) artes] New York, Guilford, 2009
- MARÍN VIADEL, Ricardo (ed.), *Investigación en Educación artística: Temas, métodos y técnicas de indagación, sobre el aprendizaje y la enseñanza de las artes y culturas visuales*, Universidad de Granada y Universidad de Sevilla, Granada, 2005
- MARÍN VIADEL, Ricardo; LAIGLESIA GONZÁLEZ DE PEREDO, Juan Fernando; TOLOSA MARÍN, José Luis, *La Investigación en Bellas Artes. Tres aproximaciones a un debate*, Grupo Editorial Universitario, Granada, 1998
- MORAZA, J.L., *Formas de límite*, Málaga, CEDMA, 2006
- MORIN, Edgar, *Introducción al pensamiento complejo*, Gedisa, Barcelona, 1995
- NORDSTRÖM, Kjell, RIDDERSTRÅLE, Jonas. Funky Business, *El talento mueve al capital*, Ed. Prentice Hall y Expansión, Madrid, 2000
- PINE II, Joseph B. – GILMORE, James H., *La economía de la experiencia. El trabajo es teatro y cada empresa un escenario*, Ediciones Granica, S.A., Barcelona, 2000
- PRETA, Lorena, (comp.), *Imágenes y metáforas de la ciencia*, Alianza, Madrid, 1993
- SERRES, Michel: *El nacimiento de la física en el texto de Lucrecio*, Pre-Textos, Valencia, 1994.
- SULLIVAN, Graeme, *Art practice as research: Inquiry in the Visual Arts.* [La práctica artística como investigación: indagación en las artes visuales] Thousand Oaks, California, Sage, 2005
- VARELA, Francisco J.: *Conocer. Las ciencias cognitivas: tendencias y perspectivas. Cartografía de las ideas actuales*. Ed. Gedisa, Barcelona, 2002.
- VVAA, Catálogo Disonancias, 2006-07, Edita Grupo Xabide, Donostia-San Sebastián, 2007
- WAGENSBERG, J. (ed.), *Sobre la imaginación científica*, Tusquets,

Notas para una investigación artística

Barcelona, 1990

WAGENSBERG, Jorge, *Si la Naturaleza es la respuesta, ¿cuál era la pregunta? Y otros quinientos pensamientos sobre la incertidumbre*, Tusquets Editores, Barcelona, 2002.

WORKING PAPERS IN ART & DESIGN, Publicación periódica electrónica de la universidad de Hertfordshire (Reino Unido) especializada en la investigación en bellas artes y diseño,
http://sitem.herts.ac.uk/artdes_research/papers/wpades/index.html



Vicerreitoría do
Campus de Pontevedra



CONSELLERÍA DE EDUCACIÓN
E ORDENACIÓN UNIVERSITARIA



FACULTAD DE BELLAS ARTES
DE PONTEVEDRA
DEPARTAMENTO DE ESCULTURA