

laSIA: intersecciones para la investigación artística basada en la práctica

laSIA: intersections for practice based artistic research

Linaza Vivanco, Veva¹; Sixto Cesteros, Rita²

1.Universidad del País Vasco, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura, Bilbao, España, <https://vevalinaza.com/>

2.Universidad del País Vasco, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo, Bilbao, España, rita.sixto@ehu.eus

Resumen

laSIA es un equipo de investigación de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco (EHU). Comenzó su trayectoria en el año 2016 bajo el epígrafe *El lugar del sujeto en la investigación artística basada en la práctica*. Este artículo relata el recorrido del grupo dando cuenta de las actividades realizadas hasta la fecha. Su trabajo intenta explorar la dimensión investigadora de la práctica artística, asumiendo la compleja relación entre práctica artística y universidad. Por ello se sitúa en las intersecciones que encuentra en estos dos ámbitos, y es ahí donde tienen su inicio un seminario, unas jornadas, una exposición y una página web; como lugares temporales donde cruzar recorridos. Se apoya argumentalmente en escritos de Roland Barthes y encuentra en los conceptos desarrollados por Donna Haraway y Rosi Braidotti (“testigo modesto”, “estilo cognitivo empático” y “resistencia”, fundamentalmente) los apoyos necesarios para trazar un lugar donde el sujeto/artista puede actuar. El artículo contiene un capítulo en el que se reproduce una conversación vía email entre las autoras; en él se permite a la escritura, como proceso de redefinición de los sujetos, comportarse de un modo más vivencial que académico.

Palabras clave: investigación artística, subjetividad, resistencia, saber situado, práctica artística.

Abstract

laSIA is a research team of the Fine Arts Faculty of the University of the Basque Country (EHU). It began in 2016 under the title *Subjectivity in practice-based artistic research*. This article describes the team trajectory and the activities carried out to date. The work tries to explore the research dimension of artistic practice and assumes the complex relationship between artistic practice and university. For this reason, the team positions itself at the intersections that finds between these two fields, and that is where a seminar, a conference, an exhibition and a website start; As temporary places to exchange itineraries. The arguments are based on Roland Barthes writings, and finds in the concepts developed by Donna Haraway and Rosi Braidotti (“modest witness”, “empathic cognitive style” and “resistance” fundamentally) the necessary support to draw a place where the subject/artist could act. The article contains a chapter where an e-mail conversation between the authors is reproduced; in it, writing is allowed, as a process of redefinition of the subjects, to behave in a more experiential than academic way.

Key words: artistic research, subjectivity, resistance, situated knowledge, art practice.

1. UNIVERSIDAD Y PRÁCTICA DEL ARTE

1.1. Destierro y Academia

Decía Sloterdijk (2013:52) que cuando Platón funda la Academia, lo que tenía en mente era “un diseño práctico de vida retirada”; “una casa para la cosmovisión y la puesta entre paréntesis de las preocupaciones, un asilo para esos huéspedes enigmáticos que llamamos ideas y teoremas”. La Academia no era una utopía, era “un lugar absolutamente concreto, muy cerca de la ciudad, a pocos pasos de las murallas, un otra parte realmente existente, al que se puede entrar si se respetan las condiciones de admisión”. En términos de Foucault, una «heterotopía»: un lugar delimitado, que aunque se incluya en el entorno normal de la polis, “está sujeto a sus propias leyes, chocantes, incluso incomprensibles, para la ciudad”.

Aunque extramuros, la Academia no es lugar para los desterrados. Es sabido que Platón concluía La República pidiendo la expulsión de los artistas de la ciudad ideal, pero en absoluto contemplaba darles cabida en la Academia; todo lo contrario. En su reflexión política los artistas se presentan como un peligro: son creadores de falsas apariencias, fabricantes de fantasmas, que solo generan confusión; su proceder es incompatible con la concepción racional de la conducta humana. Ión, el rapsoda con el que dialoga Sócrates, representa el mundo irracional; incompatible con la razón que fundamenta la ciudad. El artista es presa del arrebató, del éxtasis; bajo la fuerza de la inspiración, es mero instrumento inconsciente. En el diálogo, Sócrates insiste en que el artista no actúa en posesión de una técnica, de un arte, sino poseído por una musa, un demonio, una fuerza divina, un delirio, que le arrastra contagiando –como un imán– a quienes le observen. En palabras de Sócrates, “el poeta es una cosa ligera, alada y sagrada, y no es capaz de poetizar hasta que no llegue a estar inspirado, sin razón, y la inteligencia ya no esté dentro de él” (Platón, 534b). Es la misma divinidad quien priva de razón al artista, para ser ella misma quien habla.

La pregunta central del diálogo gira en torno a qué tipo de conocimiento tiene el artista ¿tiene acaso los conocimientos técnicos del auriga o del pescador cuando toma sus tareas como tema de sus composiciones? “El dilema –escribe Steiner (2001:57)– es ético. En las artes, en la ficción, las representaciones no son solamente [...] ilusorias. Son irresponsables”. El artista está “desprovisto de un conocimiento auténtico respecto a lo que re-crea”; tan solo juega con la realidad. Y lo hace no como experto, sino como poseído; en estos términos cierra Sócrates el diálogo con Ión (Platón, 542a). Pero –según Steiner (Ibíd.)– “este «no saber» y esta irresponsabilidad forman parte incluso de los mejores y más convincentes actos poéticos”. Y concluye: “Ión es desde luego un «loco», pero un «loco sagrado»” (Ibíd.).

Desterrados de la ciudad platónica, los artistas llegan a la universidad (de algún modo heredera de la Academia) en las últimas décadas del siglo XX. A pesar del tiempo

transcurrido desde el diálogo de Platón, en el término Investigación artística parecen resonar todavía a veces los ecos de las irónicas preguntas que Sócrates lanzaba a Ión. ¿Qué tipo de saber es el arte?, ¿qué saben lo/as artistas? Hoy preguntaríamos: ¿Qué investigan? El arte tiene –según Platón– un poder, peligrosamente contagioso, que difiere del pensamiento racional, riguroso, conceptual; el tipo de saber que ha conformado las bases del conocimiento occidental. Y al mismo tiempo que la idea de artista como genio solitario –creador a golpe de arrebató– hoy no legitima la práctica artística, tampoco resulta fácil reivindicar el arte como forma de saber en el contexto universitario. Sin pretender hacer una revisión detallada, recogemos a continuación algunas muestras que dan cuenta de la difícil relación entre práctica artística e investigación.

1.2. Rasgos del contexto actual de la investigación artística

En el año 2015, en el II Congreso ANIAV, la mesa de debate¹ para contrastar puntos de vista sobre la investigación artística, consideraba que seguía siendo “una asignatura pendiente y no resuelta” el encaje –“conflictivo”– de esta investigación en el marco universitario. Y afirmaban: “Conforme van acelerándose las exigencias en las reformas universitarias se va generando una brecha más amplia y un lugar más inestable para los campos de conocimiento vinculados a las artes” (Marín, 2015). Los procesos de tiempo lento, no lineales, sin resultados inmediatos, cargados de subjetividad, que caracterizan tantas veces la práctica del arte, se adaptan muy difícilmente al contexto de investigación, desarrollo e innovación (I+D+I), cuando éste resulta cada vez más condicionado por criterios de rentabilidad económica. A pesar de ello, el arte no ha dejado de reivindicarse como una posible pieza en este entramado; basta recordar aportaciones como el Modelo ARS (Art: Research:Society)²: se exponía allí el papel del arte como factor transversal, que en las tres dimensiones propias de la experiencia artística –cognitiva, patrimonial y comunicativa– aporta ejes de integración entre universidad, sociedad y empresa. Quedaba dicho entonces –por el Secretario General de Universidades–³ que la cooperación e integración entre estos tres ámbitos “solo es posible desde el reconocimiento de la experiencia artística como una experiencia de conocimiento imprescindible para un modelo de excelencia”.

Han sido muchas y variadas las aportaciones al debate que se ha venido desarrollando en el contexto español desde la incorporación en 1978 de las enseñanzas artísticas al sistema universitario. Teresa Marín (2017) recogía cronológicamente este amplio

¹ Participaron en esta mesa de debate Fernando Hernández-Hernández, Virginia Villaplana, Isidro López-Aparicio, Selina Blasco y Teresa Marín, que es quien recoge los contenidos debatidos (Marín, T.: 2015)

² Fruto de un convenio entre la Secretaría General de Universidades y el Instituto de Arte Contemporáneo, en 2010 Juan Luis Moraza y Salomé Cuesta elaboraron un documento titulado *Campus de excelencia internacional. El arte como criterio de excelencia* (ver referencias bibliográficas).

³ Es Màrius Rubiralta y Alcañiz, quien firma la “Introducción” del documento de donde extraemos esta cita.

conjunto de encuentros, eventos, publicaciones, y planteaba su relectura. Dejaba clara la necesidad de no renunciar a la complejidad específica del saber artístico, que definía como “múltiple, cambiante y cuestionador”, aun bajo la presión “de un sistema universitario que prima un modelo de investigación reduccionista bajo parámetros científico-técnicos y normativos” (Marín, 2017: 40). Señalaba para ello tres vectores de acción: a) definir un punto de situación específico, b) conocer el terreno de juego y sus reglas, c) generar estrategias colectivas y mecanismos para poder negociar y mantener posiciones. “Conviene tomar posiciones –escribe Marín (2017: 44) – para poder ejercer tanto la resistencia como la acción propositiva”. E insistía al concluir el artículo: “Se trata no solo de resistir, sino también de operar desde las cualidades esenciales e innegociables del arte: como un sistema de producción y de saber complejo, múltiple, cambiante y cuestionador” (Marín, 2017: 45).

Hay que señalar además que la utilización del término investigación artística no es exclusiva de las Facultades de Bellas Artes, ya que este debate no ha estado ceñido estrictamente al contexto universitario. Artistas, críticos y comisarios han recurrido al término; museos y otras instituciones artísticas han celebrado jornadas, seminarios, exposiciones, extendiéndose así la cuestión al circuito profesional del arte. De este modo, el término investigación ha venido a integrarse en las prácticas artísticas en un contexto no limitado a priori por los requerimientos académicos; al fin y al cabo, no hay motivos para considerar extraña al ejercicio del arte la actitud investigadora. A la vez, con el proceso de Bolonia de fondo, se ha buscado en Europa una posible renovación de los planteamientos, en el intento no solo de ampararse en una red más extensa, sino de repensar una vez más la relación entre arte y universidad y, de manera específica, los posibles modos de abordar la investigación en arte.

2. *laSIA*: ORIGEN Y ACTIVIDAD

laSIA surge como equipo de investigación en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco (EHU), en un contexto no baldío, pero sí carente de una estructura de grupos de investigación consolidados, tal como hoy requiere el sistema universitario. Durante el curso 2015-16, haciéndose eco del debate antes planteado, un grupo de docentes buscamos las claves que nos permitan tomar posición, situarnos de nuevo en el problema. Borgdorff (2010), en un texto ya clásico, establecía claras diferencias entre los modos de abordar la investigación en arte. Al lado de la perspectiva interpretativa (investigación sobre las artes propia de las Humanidades) y de la perspectiva instrumental (investigación para las artes: materiales y herramientas tecnológicas al servicio de la práctica artística), señalaba el afianzamiento de la llamada *investigación basada-en o guiada-por-la-práctica*. Una investigación que trata de articular el conocimiento expresado a través del proceso creativo y en el objeto artístico mismo. Apoyándose en la estrecha relación que existe entre teoría y práctica de las artes, esta vía entiende la práctica artística como un proceso de investigación. Es aquí

4

donde *laSIA* encuentra el sustrato pertinente para situarse en la investigación sin renunciar al ejercicio de la práctica artística (cuestión prioritaria en su planteamiento). En palabras de Borgdorff (2010: 31) esta línea “encarna la promesa de un camino diferente, en un sentido metodológico, que diferencia la investigación artística de la investigación académica predominante”.

Pero abordar la práctica del arte en su dimensión investigadora requiere de una reflexión sobre el propio proceso *poiético*; necesita de una aproximación al arte contemporáneo “no en términos estéticos, sino en términos de poética. No desde la perspectiva del consumidor de arte, sino desde la del productor” (Groys, 2014: 15). Se plantea entonces un proceso de trabajo desde la necesidad de asumir en complejidad la posición del sujeto, artista, autor, productor que piensa menos el arte en términos de análisis estético o hermenéutico y más en términos de *poiesis* y *techné*. El proyecto que comienza a desarrollar *laSIA* se define entonces bajo el título: *El lugar del sujeto en la investigación artística basada en la práctica*.

2.1. El grupo: académicos y colaboradores

El núcleo del grupo lo componemos artistas docentes de los departamentos de Dibujo y Pintura que ya, anteriormente, hemos formado parte de otros grupos de investigación. Incluso heredamos y prolongamos un trabajo previo⁴ al haber pertenecido algunos de nosotros a un mismo equipo. Hemos tenido que renunciar a quienes por diferentes motivos no cumplían los requisitos establecidos por la Universidad a la que pertenecemos. Sobre la marcha, paulatinamente, se unirán docentes más jóvenes, y compondremos un abanico de edades de los 30’ a los 60’. No queremos conformarnos como grupo endógeno, autosuficiente, ensimismado, asfixiado en su propia trama por devanar una y otra vez la misma madeja. De ahí que desde el principio, las actividades que se plantean impliquen establecer vías de relación con el exterior; en contextos afines que amplíen el círculo: no en una estructura concéntrica, sino que lo abran, lo interrumpen y se bifurquen las circulaciones. En las acciones (Seminario, Jornadas, Exposición...) aparecerán los colaboradores, que comenzarán secundando las acciones pero que pasarán a tomar la iniciativa incorporando al grupo sus propias trayectorias.

2.2. El convenio interinstitucional: la sala Rekalde

Reconocida la importancia de trabajar en un contexto más amplio que el universitario, propusimos la colaboración con la Sala Rekalde, una sala de exposiciones en el centro de Bilbao, perteneciente al departamento de Cultura de la Diputación Foral de Bizkaia. El hecho de querer centrar nuestra investigación en el sujeto como productor, nos

⁴ Parte del grupo *laSIA* fueron miembros del grupo *envidia* (IP Fito Ramírez-Escudero). El Diccionario “Fragmentos de procesos de creación” y las revistas *Deseo*, *Idea*, *Acción* y *Materia*, fueron materiales generados por dicho colectivo (disponibles en lasiaweb.com)

impulsaba a tener en cuenta los espacios expositivos como lugares clave de intervención. Tras unas cuantas reuniones, conseguimos ajustar la relación al modelo de convenio proporcionado por la universidad, y un miembro del personal de la sala Rekalde pasó a formar parte del grupo. En la página web de esta entidad encontramos su definición:

“La sala Rekalde es un espacio destinado a profundizar en el conocimiento, recepción y divulgación de las diferentes prácticas artísticas contemporáneas.

*Desde su creación en 1991, su trayectoria ha estado vinculada a la investigación de la producción contemporánea de dentro y fuera de nuestras fronteras, mediante propuestas de trabajo capaces de hacerse eco de los debates en torno a los que gira el arte de hoy”.*⁵

La entidad se presenta en estas líneas como un agente capaz en su definición de amparar y canalizar un trabajo que quiere perfilar las bases de la dimensión investigadora de la práctica artística. Pero la sala Rekalde es ante todo una sala de exposiciones; un lugar de intercambios en torno al arte,⁶ un espacio donde provocar la intersección entre práctica artística e investigación.

Sería injusto no destacar que el acuerdo entre estos ámbitos –universidad y sala de exposiciones– no surge únicamente como necesidad interna del grupo universitario. Es cada vez mayor la presión que la universidad realiza sobre sus miembros para que sus proyectos establezcan relaciones con entidades ajenas. Se pretende, como primera finalidad reconocida, la transferencia de conocimiento a la sociedad, la interacción con el entorno socioeconómico y el incremento de la masa crítica de los grupos de investigación. Pero estos objetivos –legítimos y oportunos– han dejado de ser recomendaciones para convertirse en requisitos imprescindibles. En la actualidad estos acuerdos de colaboración solo reciben el visto bueno de la universidad si la entidad ajena contribuye financiando una parte del proyecto⁷. Este es el contexto en el que *laSIA*, como grupo universitario, ve necesario desbordarse, a la vez que lo desbordan. La corriente excede el cauce, al tiempo que el cauce se achica.

2.3. La página web (lasiaweb.com)

⁵ <http://bizkaikoa.bizkaia.es/detalleContenido.asp?id=41&t=4>

⁶ Es interesante destacar que es donde se da a conocer el programa *Barriek*, destinado a artistas que han disfrutado de las Becas de Creación Artística otorgadas por la misma Diputación, y el lugar de la Muestra de Artes Visuales ERTIBIL BIZKAIA que anualmente selecciona un grupo de obras de artistas emergentes.

⁷ En la última convocatoria de Ayudas a la investigación, los proyectos Universidad-Sociedad solo se admiten a trámite si la implicación económica del agente social es al menos del 20% (aunque este mínimo puntúa 0) Ver convocatoria: <https://www.ehu.es/es/web/ikerketaren-kudeaketa/-/us-upvehu-2018>

Surgió desde el comienzo del proyecto la necesidad de crear una página web en donde recoger el trabajo del grupo y desde donde informar sobre las actividades a realizar. Al mismo tiempo, quería ser una herramienta que posibilitase el intercambio y ofreciese la posibilidad de participación. Así, el comienzo estuvo marcado en gran medida por la urgencia de desarrollo de una estructura abierta que diese cabida no solo a los planteamientos del grupo, sino que estuviese atenta a los movimientos externos y que diese voz a quienes tuviesen interés en realizar aportaciones al asunto que nos traemos entre manos.⁸

Una vez acordado el nombre *-laSIA*, basado en las siglas de las palabras (S)ujeto, (I)ntestigación y (A)rte-, la construcción de la página web comenzó por el diseño de un logo, una imagen que acompañara y aportase identidad visual al grupo. La Sía es además, casualmente, un paso de montaña, de modo que no fue difícil transformar el hito en un tetraedro o quizás en puntero de cursor que, a partir de entonces, nos acompaña en la navegación. El logo, según se accede a los distintos lugares de la página, va variando sutilmente su posición, como si no quisiera interrumpir nuestro periplo y activara de algún modo un estado de alerta latente.

El propio desarrollo paulatino de la página web fue un ejercicio que comenzó a asentar un modo determinado de comunicación, basado en la propia incertidumbre con la que afrontábamos el desarrollo del trabajo. De todos modos, existía también una estructura que determinaba la página y la definía como un espacio sólido y modelador de unos intereses establecidos por los objetivos prácticos del proyecto y por las propias inquietudes de los miembros del grupo. El “Documento Cero” como carta de presentación, el “Equipo” escuetamente definido por la suma de sus miembros y colaboradores, y las “Actividades” programadas (Seminario, Jornadas, Exposiciones) podrían considerarse la parte constituyente de la página. Esta última forma quizás el bloque principal a partir del cual van generándose, a modo de diagrama, planteamientos que dejan tras de sí una estela de acciones y reflexiones que quedan abiertas y a disposición de quien manifieste interés en ellas.

Hay, sin embargo, más pestañas: la siguiente -“Publicaciones/Exposiciones”- da cuenta de eventos diversos en los que participan miembros del grupo. “Materiales” y “Enlaces” dan testimonio de la documentación de consulta que se baraja en cada momento, así como lugares, instituciones y asociaciones que se consideran de interés y que creemos vinculados a nuestras líneas de investigación. Nuestra intención es que la página sea un lugar útil para quienes tengan interés en la investigación artística, más allá de las acciones del grupo. Mención especial merece el apartado denominado “Marginalia”, en donde se abre un espacio para la participación de una manera relajada y alejada de lo

⁸ Proponemos al lector que visite la página lasiaweb.com y observe por sí mismo las características y estructura que a continuación se detallan.

estricto y normativo que caracteriza a los artículos académicos. Se trata de un lugar al margen de lo estipulado y que aboga por la libertad de la imagen, la palabra y su forma.

En resumidas cuentas, la página web se ha ido convirtiendo en una herramienta de trabajo cada vez más activa y plural. Aspiramos a tratarla como una forma de producción en sí misma. Deseamos un espacio no solo de información, comunicación o consulta, sino sobre todo un lugar de creación, capaz de ir dando lugar a la formación de una comunidad inquieta, que abra posibilidades, que dialogue y proponga vías al reto de la investigación artística.

2.4. El seminario

En 1974 Barthes escribía un pequeño texto dedicado al Seminario. Comenzaba así: “¿Se trata de un lugar real o de un lugar ficticio? Ni una cosa ni la otra. Una institución debe tratarse a la manera utópica: trazo un espacio y le llamo *seminario*” (Barthes, 1986: 337). Esta última frase fue tomada como lema inicial del seminario titulado *arte como investigación*, que tuvo lugar en la Sala Rekalde con una frecuencia mensual entre octubre de 2017 y junio de 2018. Siguiendo a Barthes también, “nuestra asamblea [era] pequeña, no en interés de la intimidad, sino de la complejidad” (Ibíd.). Sorprendidos por la amplia respuesta que obtuvo la convocatoria abierta lanzada al comienzo del verano, nos vimos en la responsabilidad de seleccionar a dieciséis candidatos, todos ellos con experiencia artística postuniversitaria y dispuestos a participar en un proyecto solo definido por lugar y calendario -es decir, *aquí y ahora*, según Barthes “los adverbios del fantasma” (Ibíd.). La propuesta estaba lejos de contar con un plan previsto; carecía totalmente de una programación detallada. En la convocatoria se decía:

*“Es un seminario concebido no como un espacio donde transmitir un saber previo, sino donde colocarnos en situación de crearlo: donde poner en circulación textos, objetos, imágenes, gestos, deseos..., capaces de generar movimientos en el obrar y el pensar, para que produzcan tal vez posibles formas de arte como investigación”.*⁹

Amparándonos siempre en Barthes pretendíamos crear una comunidad “más bien de lenguaje, es decir, de deseo”; de establecer “transferencias horizontales” donde lo que importa “es la relación de los oyentes entre sí”; movernos en las prácticas más que en los productos. “Esquivar el magisterio”; o como decía Michelet “no enseñar nunca más que lo que no sabía”, para transmitir por apasionamiento (Barthes 1986: 343-4); o como Jacotot, emanciparnos intelectualmente evitando al maestro explicador (Ranciere 2002). El riesgo de la decepción estaba contemplado en el texto de Barthes, y durante las nueve sesiones extendidas a lo largo del curso no hemos conseguido mantenerla siempre a raya. Mantener la mirada *En el seminario*, no garantiza la desaparición de una estructura

⁹ <http://www.lasiaweb.com/es/2017/06/29/arte-como-investigacion/>

que, aunque intentemos anestesiar, se mantiene aún invisible; crea distancias, silencios, ausencias, o estridencias porque resulta a veces imposible despojarse de roles que llevamos tatuados. No basta con situarse fuera del edificio universitario, al margen de su normativa; sobrevuela sobre la mesa de reuniones esa carga de requisitos que reconocemos filtrada en lo que nos une. Pero también es cierto que en ocasiones hemos conseguido mostrarnos *en estado de enunciación*; produciendo en presente (Barthes 345). Fue especialmente en el tiempo de la exposición, entendida como una deriva del seminario, donde más cerca estuvimos de actuar como “gente del seminario” para la cual “la investigación no es sino el conjunto de las personas que buscan (¿que se buscan?)” (Barthes 346). Y así la exposición reactivó considerablemente las últimas sesiones de nuestro seminario.

2.5. Las Jornadas

En el mes de enero de 2018 tuvieron lugar en la Sala Rekalde las *Jornadas sobre Investigación Artística basada en la práctica*. Desde las fases más embrionarias del proyecto quedaba clara la necesidad de insertar nuestra actividad en el contexto más amplio posible; parecía de sumo interés acercarnos a las redes internacionales donde se identifica y difunde el tipo de investigación que nos atrae. Queríamos que las Jornadas sirvieran para entrar en contacto con otros centros europeos y conocer de primera mano sus experiencias.

Las Jornadas tuvieron lugar justo en el ecuador del *Seminario* que veníamos celebrando. Era el momento de dar y tomar la palabra estableciendo un compromiso serio con el debate internacional; teníamos la ocasión de escuchar a otras personas que, como nosotros y en contextos parecidos pero muy diversos al mismo tiempo, nos iban a contar sus inquietudes en torno a la relación entre arte e investigación. Desde el enfoque de la Academia hasta la mirada del artista investigador; todo tuvo cabida en aquellos dos intensos días de reflexión y debate. Asistieron ponentes invitados de centros europeos con significativas trayectorias, pero además pudimos contar con un amplio conjunto de Comunicaciones seleccionadas mediante una convocatoria abierta previamente gestionada para la ocasión.¹⁰ Entraban aquí en relación propuestas expresamente motivadas por una práctica generada en el ámbito artístico y otras claramente comprometidas con el ámbito académico investigador. Como puede leerse en la introducción al volumen recientemente publicado, las Comunicaciones recogen un amplio abanico de posibilidades:¹¹ “las distintas posturas barajan cuestionamientos que se generan en muchos casos desde el propio taller, entendiendo este espacio de un modo tan abierto como cada caso requiera; escritos algunos que surgen tras la formalización

¹⁰ En la página web se encuentra información detallada sobre ponentes invitados y el conjunto del programa <http://www.lasiaweb.com/es/2018/01/14/celebradas-las-jornadas-sobre-investigacion-artistica/>

¹¹ *Investigación artística basada en la práctica. Jornadas laSIA 2018: Comunicaciones*. Disponible en: <http://www.lasiaweb.com/es/2018/05/22/publicadas-las-comunicaciones-de-las-jornadas-sobre-investigacion-artistica/>

de la obra, otros en simultaneidad, como vasos comunicantes; también en ocasiones es la exploración de la propia escritura lo que alcanza el protagonismo". Todas las intervenciones, en su diversidad, abren un planteamiento que, como ya proponía Díaz Cuyás (2010), no demuestra nada pero nos muestra.

Las Jornadas fueron así un espacio de encuentro para sujetos provenientes de diferentes lugares geográficos y con diversas trayectorias en el arte y la investigación. Cerró el evento la artista Ixone Sádaba, autora de la exposición que tenía lugar en aquel momento en la Sala Rekalde. Recorrió con los asistentes la muestra y ocasionó quizá uno de los encuentros más directos con la práctica artística como investigación. El hecho de que el lugar escogido para hablar sobre la investigación artística fuera una sala de exposiciones nos regaló ese cierre. Las Jornadas continuaron en boca de, al menos, los miembros del seminario en las siguientes sesiones celebradas.

2.6. La exposición

Bajo el título *Cómo exponer la investigación* intentamos utilizar un espacio de exposición que habíamos reservado desde el comienzo de nuestra andadura. La sala Axular en el *Bizkaia Aretoa*, edificio que la EHU dedica a eventos sociales, culturales, académicos, científicos, y que cuenta con tres salas de exposiciones. Con cierta valentía rayando el atrevimiento, para la presentación del evento escribíamos:

Y del mismo modo que el seminario no está concebido como un espacio donde transmitir un saber previo, sino en donde entrar en situación de crearlo, esta exposición no se concibe como una muestra de obras de arte, ni como una exhibición de los resultados de una investigación concluida.

Entendemos la sala de exposiciones como un lugar de expansión e intensificación del trabajo del seminario. Un lugar donde procesar, mostrar, debatir, las posibilidades y dilemas que ofrece el arte entendido como investigación. La sala irá acogiendo los registros que las diferentes acciones generen a lo largo de las dos semanas previstas. De este modo la investigación artística, en proceso de puertas abiertas, tomará el tiempo de la exposición.

Un microscopio sobre un taburete invita al visitante a mirar unas alas de mariposa. Las piedras pómez que aparecieron por primera vez entre nosotros en el cartel de las Jornadas, hacen acto de presencia. La caja de madera del embalaje del microscopio sirve de contenedor para ellas. Unos espejos colocados también en su interior, reflejan muy bien los poros. Miembros del Seminario colocan en las paredes grandes fotocopias de sus textos. Trabajo en Sala. Archivo abierto. Aparece el primer observador: Ajita, que escucha concentrado. Así comienzan dos semanas, por qué no decirlo, de investigación *in situ*.

El calendario de actividades se va llenando y a veces se vacía. Todo es susceptible al cambio; no hay nada predeterminado. Llegan los dibujantes¹² y vemos *Dionysos* de Jean Rouch; también otro día *Donde sueñan las hormigas verdes* de Werner Herzog, dos películas que se habían colado allá por las Jornadas. Se leen textos (Haraway y Massumi entre otros) y se muestran procesos de trabajos: conclusos, inconclusos. Eso no nos importa. Todos ellos abiertos al diálogo. ¿Cómo leemos? ¿Cómo escribimos? ¿Cómo decimos? Notas sobre el proceso de investigación. El incienso va dejando su estela. El humo recorre el perímetro de la sala. Saltan las alarmas de seguridad. La planta, con sus hojas aún verdes, es un regalo. Veinte minutos mirando un jardín. Otros veinte generando imágenes al escuchar otro jardín transformado en sonidos. Y un día nos reunimos para “no hacer nada”. Quizás fue el día que más nos cansamos.¹³

3. LA CONVERSACIÓN

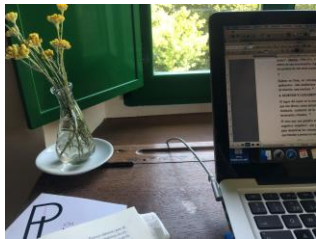
“La escritura se produce –decía Barthes- cuando se produce un determinado (y contradictorio) efecto: el texto es a la vez un dispendio enloquecido y una inflexible reserva”. Y recordaba cuando Mallarmé “pedía que el libro fuera análogo a una conversación. Porque en la conversación hay también una reserva, y esta reserva es el cuerpo” (Barthes 1986: 341). Permítasenos ahora que sean nuestros cuerpos los que entren en una conversación, mediada por nuestros emails, en simultaneidad al proceso de escritura de este texto académico. Una conversación que se escribe en los bordes del requerimiento, en un tiempo que ya es el del verano, en el cada vez mayor desbordamiento del curso académico:

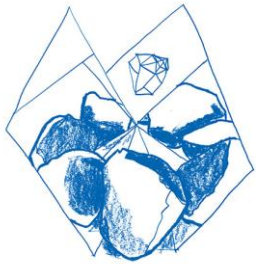
Me gustaría empezar nuestra conversación con la anécdota del Portillo. Quiero contarte lo que sucedió ese día en que me hice la foto al llegar arriba. Tengo que confesar que no subí en bici, y que cuando llegué arriba no dudé en ponerme un casco y sacarme la foto. No me da vergüenza contarlo porque aquel gesto respondía a un deseo.

La cosa es que la noche anterior me enteré de que mis amigos iban a subir el Portillo de la Sía en bici. No tenía ni idea de que estuviera tan cerca de la casa en donde estábamos pasando el fin de semana. Se montó tal revuelo por la noticia que al final todos subimos el Portillo, mis amigos y toda la familia de nuestro amigo que nos hospedaba en su casa. Subió hasta Rocky, el perro. Cada uno subió como pudo. Supongo que cada cual tendría sus motivos. Me gusta pensar que la subida al Portillo se convirtió en una especie de expedición sin mucho sentido (tengo otra foto muy divertida de todos arriba; típica foto de familia todos "cuadrados" ante el collado del Asón) Subimos por la zona de Burgos. Creo que por lo que me has dicho en alguna ocasión, tú lo has subido desde el otro lado, ¿verdad? Bueno, lo que me interesa aquí es que hablemos un poco de la acción de subir el Portillo.

¹² Grupo de dibujo Dibujatorlato: <https://dibujatorlato.com/>

¹³ <http://www.lasiaweb.com/es/category/actividades/exposicion/>





Subirlo en coche, la verdad, es que no es muy acorde con un deseo de acercamiento a la naturaleza y todo eso, pero la inercia y cierta premura me hizo subirme al coche sin pensarlo. Ahora sé que en verdad en aquel momento no me interesaba entender el Portillo desde una experiencia cercana a la naturaleza, sino entenderlo desde la analogía distante de lo que el puerto de la Sía implicaba para nuestro proyecto de investigación. Lo que me inquietaba era estar arriba; ver qué se podía divisar desde allí, a ambos lados del puerto. Quizás la cosa era tratar de establecer alguna conexión entre aquel paraje y todo ese lío sobre investigación y arte. Igual la incertidumbre de esos días del comienzo de todo, cuándo no sabía muy bien qué es lo que íbamos a hacer en el grupo, fue lo que me hizo actuar así. Sin pensarlo dos veces. Creo que tardé una media hora larga en llegar allí. Al comenzar el ascenso no empecé a contar las curvas, pero hubiera sido una buena letanía y un buen modo de entrar en calor antes de empezar a pensar en todo aquello... pero no lo hice; el paisaje es demasiado bonito como para abstraerse tanto. Cuando llegué arriba algunos ya habían llegado en bici, otros seguían subiendo en bici o en más coches. El perro vomitó al bajarse del coche y yo todavía no sé muy bien porqué me puse el casco.



Pensando en las cosas que vi y leí arriba, me sugieren sensaciones ambiguas. La verdad es que los paisajes y la luz a ambos lados del puerto eran bastante diferentes. Eso suele ocurrir en este tipo de lugares en donde confluyen dos vertientes distintas. Tú ya los conoces de sobra. El letrero que estaba incrustado en el mojón que indicaba el cambio de valle tenía una doble lectura, aunque estando allí no me di cuenta. Fue después, viendo la foto, cuando me percaté que podía leerse tanto "Cantabria" como "Santander".



Pero las dos se pueden leer.

Por último, te escribo aquí un texto de Gerardo Diego que me encontré también arriba, en un monumento que hay dedicado a su persona:

"Niebla, niebla en la Sía. La clara nitidez del valle idílico, los oscuros, concretos cajigales de Quintana y la Gándara, quedan abajo inmersos como en sueño.

El corazón se ensancha según sube la ruta pedregosa. Este camino, cuando solo era senda de pastores y guía de herraduras, fue hollado por la planta infatigable de mi padre zagal. Y ahora no veo a un lado y otro, detrás, delante, sino las vedijas de la madrastra, de la borradora que disuelve la luz y niega el cielo."

La borradora... qué bonita metáfora ¿eh?

Postdata: bueno, no sabía si hacerlo pero te envío la foto de "familia" (me hace gracia verla y pensar en ese momento un tanto sin sentido...) Creía que salíamos todos pero alguno se escaqueó...pero sí aparece Rocky. Yo soy la que saco la foto. Por eso no estoy. La foto mía que me sacaron con el casco ya la conoces. saludos,



Me importaba la manera de nombrarnos. No quería que fueran unas siglas que sonasen algo extraño, protocolario, ni quería que fuera un derivado de ARTE más o menos ocasional. Quería que representaran el trabajo que queríamos hacer y que sonaran a algo más, que evocaran algo más lejano. Seriamente encontré S(ujeto)-I(nvestigación)-A(rte). Y vi que ahí estaba La Sía: un portillo, un paso de montaña; nevado, o borrado por la niebla, o forrado de hierba resplandeciente. Desde la costa, el último ascenso para alcanzar la meseta. Desde el interior, una vez que se sube la bajada es inmensa, sin fin; ese tras ese, más eses; la S que no es solo sigla, es también grafo que tú has convertido en metáfora. Me pareció bien el artículo femenino; nos venía bien un cambio. laSIA: mejor junto. Nadie discutió el nombre. Txemi luego diferenció las cursivas: /laS/IA. Parecía reivindicar la montaña; fue un detalle bonito. Pilar dijo: como la CIA, pero en andaluz; y lo repetía taconeando y dando palmas. También dijo: suena bien. A mí me sigue gustando.

Sí. Es importante eso del nombre. El nombrar las cosas es un primer paso para modelar algo. Es como poner el nombre a un hijo. Antes de nacer responde a una idea; en cuanto nace ya es cuerpo. Y a partir de ahí entra en juego el complejo mundo de las relaciones. A veces se producen los chispazos. Cuando algo conecta. No siempre. Pero esa idea de un modo u otro se va conformando. Se va haciendo sujeto, montaña o flamenco. No obstante a mí me gusta pensar que la idea, como el nombre, se lleva colgando; que de algún modo hay una predestinación dada. No sé en qué punto del bamboleo, en ese oscilar de la idea, podría situar a la montaña. Lo que sí sé es que esa imagen me ayuda a focalizar otras ideas... a ir haciendo otros cuerpos. Acaso siendo el mismo. El otro día me encontré con un texto de Berger en donde se preguntaba ¿cómo aparecen las cosas?

Creo que no estabas cuando, al principio, al empezar a preparar el proyecto, abrimos una carpeta en el drive y la nombramos EL BANQUETE (todavía la usamos). No sé por qué yo acababa de leer ese diálogo de Platón y coincidió que Usó también lo había leído hacía poco. Hablamos sobre el texto, pero yo quería que se llamara "el banquete" porque me parecía adecuado para un grupo de investigación. Un banquete es algo protocolario y festivo; las dos cosas a la vez. Y a mí me parecía que pedir el proyecto, juntarnos para definirlo, significaba aceptar un protocolo, pero lo sentía también como una ocasión alegre. Y lo que más me gustaba es que se me ocurría preparar un gran mantel y bordaros una servilleta a cada uno; todas diferentes, especiales. Me gustaba imaginármelo; no he encontrado tiempo para hacerlo. ¿Qué te parecería que pusieramos estas fotos que nos mandamos en una columna estrecha al lado del texto?

Recuerdo que en una de esas reuniones semanales en nuestro "cuchitril", Txemi y tú propusisteis organizar un banquete...

Creo que estábamos tratando de dar forma a lo de la exposición. Hablabais de un sitio, un balneario creo, un tanto decadente en donde al parecer había un entorno propicio para organizarlo. Disponer en el jardín una gran mesa para comer. Hablamos de aquello como posible punto de arranque de la exposición. O como la exposición misma. Ahora que sabemos lo que pasó en Axular me encaja muy bien con aquello que planteó, creo que Natalia, de irrumpir en el espacio expositivo con una llamada de alguien que nos explica lo que está ocurriendo en otro lugar, en ese mismo momento. Una especie de retransmisión en vivo, de traslado de situaciones y de lugares. La simultaneidad es interesante. Me pregunto qué hubiera pasado si se hubiera hecho. Llamar por teléfono con la boca llena... Me parece bien lo de las imágenes.



Creo que lo del banquete en el balneario no era más que una "flipada", pero está bien imaginar, fantasear, y reírse.

Como las tres imágenes que nos presentan como EQUIPO en la página web. Los tres fotogramas distintos de la película "Pharaoh" (1966) de Jerzy Kawalerowicz en cada idioma seleccionado, querían ser un guiño al concepto de equipo investigador tal y como se reconoce en el ámbito científico de la investigación. Fue Unai quien dio con ellos. Desde un primer momento quisimos dejar clara la necesidad de ruptura con la solemnidad y fiabilidad propias de la investigación científica, evidenciando la importancia del humor (entendido éste como estado afectivo) en la relación establecida entre nosotros y en aras de un desarrollo acorde con nuestras intuiciones e incertidumbres. Los sujetos investigadores no se presentan aquí bajo el silencio de la uniformidad de la bata blanca sino que irrumpen en escena con el estruendo de la diversidad y el saberse en un lugar aún por definir. ¿Y si ponemos las fotos así?



Sujetos en línea, en conversación, en un texto discontinuo, interrumpido por otros quehaceres –más académicos o más domésticos-, que producen en el diálogo un lugar de relación: otra escritura. Escrituras que se encuentran; por la circunstancia, por influencias externas, por afinidad, por coincidencia temporal, por la compleja dinámica de los afectos cuando se movilizan.

4. SUJETOS Y LUGARES

El lugar del sujeto en la investigación artística basada en la práctica. Este es el título que nos dimos, como proyecto común, hace ya más de dos años. Pensábamos entonces en el/la sujeto/artista, como condición y obstáculo; condición en la práctica e investigación artística, obstáculo en la academia. No vamos a detenernos aquí en la historia de la objetividad (de la desaparición del sujeto como requisito del conocimiento; ni del sujeto clásico de visión desencarnada, ni de su crisis); podemos partir de la subjetividad encarnada que -con raíces en Spinoza- redefine hoy el lugar del

sujeto. Podemos considerarnos sujetos encarnados, situados, con memorias arraigadas en cuerpos que son entidades dinámicas y móviles, y que se colocan por tanto en un lugar no solo espacial sino también temporal. Posicionados en relación. Subjetividades nómadas –tal como las concibe Braidotti (2000): en devenir, siempre en transición, imbuidas en procesos de metamorfosis del yo; lo contrario al sujeto monolítico, individualista.

4.1. Crítica y resistencia

Cómo seguir trabajando sin lamentarnos. Cómo seguir sin rendirnos, sin dejarnos atrapar por la autocomplacencia. Cómo ser crítico (puesto que la situación claramente lo requiere) sin ser oposición conformada en negatividad estéril. Nos gustaría poder adoptar el tono que Rosi Braidotti (2018:76) denomina “estilo cognitivo empático”, que pretende funcionar como estrategia en la vida institucional para desactivar los circuitos de negatividad que tienden a primar en ese ámbito. La autora lo explica en los siguientes términos:

Esta práctica ascética produce una concepción del sujeto y el papel del intelectual que no consiste en orientar las opiniones (doxa), en pontificar sobre la verdad (dogma) o en administrar los protocolos de la vida intelectual, sino más bien en crear y diseminar nuevos conceptos e ideas. Y no se trata de representar a los otros, de hablar para ellas y ellos, sino de inyectar dosis de positividad en la práctica institucional o académica, para transformarla en un instrumento de producción de lo nuevo. En este proyecto el nexo entre razón e imaginación, entre teoría y pasión se revela crucial. (Braidotti 2018: 77)

Y a continuación toma de Haraway su figura de «testigo modesta» para describir la actividad del pensamiento crítico: el concepto de modestia como forma de responsabilidad, de diálogo abierto, de pensamiento encaminado a comprender, no a juzgar (Braidotti 2018:77). Una de las aportaciones más significativas de Haraway al pensamiento contemporáneo es su definición de objetividad científica. Así como el observador en la ciencia clásica basaba su papel en ser un testigo invisible, el nuevo testigo modesto es “un tipo más corpóreo, modulado y ópticamente denso, aunque menos elegante” (Haraway 2004:14). Así define lo que significa «presenciar»: “Presenciar consiste en ver, atestiguar y asumir públicamente la responsabilidad de nuestras propias visiones y representaciones” (Haraway 2018:176). Y puntualiza sobre ser «testigo»: “Un testigo no es un observador desinteresado”, “no es tampoco un cerebro en un contenedor” (2018:179). La «modestia» a la que se refiere no es la que “te hace desaparecer” sino la que “refuerza tu credibilidad”; la que permite reivindicar el conocimiento sin caer en la tentación del relativismo. “Lejos de ser indiferentes a la verdad –escribe– el enfoque por el que intento trabajar se compromete rigurosamente a

probar y atestiguar, a asumir y entender que ese compromiso siempre es interpretativo, comprometido, contingente y falible” (Ibid.). El resultado de nuestra aproximación, de nuestro saber por tanto, es siempre parcial, local, pero no obstante valorable. Testigo modesto es el que se involucra en conocimientos situados, el que asume ser contaminado por el cuerpo, percibido históricamente como subjetivo (Haraway 2004: 23-4).

Encontraba Deleuze (1987) una relación especial entre la obra de arte y el acto de resistencia. Resistir no consiste en permanecer inmóvil hasta la petrificación. No es quedarse lo más quieto posible hasta que todo pase o se acabe, o hasta que nos conformemos con lo que hay. Resistir es –siguiendo a Braidotti (2018)– continuar en una actividad basada en la relación de subjetividades, para que entren en juego sus diferencias y así se potencien mutuamente. La resistencia necesita de la generación de un proceso sostenible, que se mantenga durante cierto tiempo, que considere no solo el *chronos* institucional (lineal) sino que tenga en cuenta otras temporalidades: vitales, ocasionales, con sus interrupciones, bifurcaciones, sincronías. Resistir se basa en la posibilidad de permitir que convivan diferentes intensidades, y que las fuerzas y los afectos generen procesos de transformación y devenir. “El devenir es un proceso intransitivo –dice Braidotti–: no se trata de convertirse en algo en particular, sino de aproximarse a lo que nos atrae” (2018:165).

5. CONCLUSIONES TRANSITORIAS

En los bordes de la institución, quizá en sus no lugares, o allí donde el cerco es poroso o está roto, quizá en la piel, es posible que diversas subjetividades crucen sus procedencias; que en sus diferencias se encuentren. Es necesario no despistarse cuando surge la ocasión; incluso es posible provocarla.

Asumimos la investigación como una dimensión posible en la práctica artística. Nos situamos en un lugar de intersecciones: entre el arte y la investigación, entre la universidad y el sistema del arte, entre el destierro y la academia; pero sobre todo de intersección de subjetividades. Encontramos que en los lugares de la *investigación artística* el ejercicio de la crítica resulta imprescindible, pero vemos necesario afrontarlo con una actitud propositiva y manteniendo la resistencia como postura. Decía Braidotti (2018:81) que el concepto de subjetividad encarnada y arraigada remite siempre a la importancia de la experiencia vivida y al interés por el presente: actuar aquí y ahora. Se trata pues de encontrar alternativas; de una manera pragmática: hacer todo aquello que sea posible hacer, pero sin hacer nada de aquello que no queramos hacer.

Recogemos de Haraway (2004) el tipo de testigo modesto, que insiste en las contextualizaciones porque entiende que el contexto es en sí mismo complejo; es la complejidad propia de la investigación artística la que define *el lugar del sujeto*. Involucradas en el lugar y el momento, tratamos de observar para comprender: nos

detenemos en los límites, en las intersecciones, allí donde las fuerzas –intersubjetivas– puedan entrar en relación y podamos aprovechar la potencia que se genere. No se trata ahora de hablar de arte, aunque sea el arte lo único que anima nuestra intervención. No podemos decir mucho más; nos parece pronto para extraer conclusiones. Sí sabemos que en las acciones concretas se generan fuerzas; que aunque los desarrollos teóricos no son nuestro principal objetivo, necesitamos su densidad para trazar nuestros recorridos. Confiamos en desarrollar la capacidad, sin que nos abandone la fuerza (Menke 2017:13); quizá ese es el juego del arte en la universidad; salgamos al exterior y juguemos.

Acabamos de escribir, todavía en el lugar de la experiencia común y como testigos involucrados, un relato de los hechos; nuestro relato, el de ahora. El lector podrá elaborar el suyo: visitar la página web, revisar las publicaciones, participar en la conversación. Porque estamos todavía en el momento de conversar, no nos hemos levantado de la mesa.

6. AGRADECIMIENTOS

Este artículo forma parte de la investigación *El lugar del sujeto en la investigación artística basada en la práctica*, financiada por la Universidad del País Vasco (proyecto EHU 16/40). Queremos agradecer también de manera especial la participación de todas y todos los que han formado parte y colaborado de las más diversas formas en el trabajo de *laSIA*. Agradecer así mismo los comentarios y valoraciones de los y las revisores/as de este artículo.

7. REFERENCIAS

- BARTHES, R. 1986 “En el seminario”. En: BARTHES, R. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós Ibérica. pp. 337-347
- BORGdorff, H. 2010 “El debate sobre la investigación en las artes”. En *Cairon*. Madrid: Publicaciones Universidad de Alcalá, no. 13, pp. 25-46. ISSN: 1135-9137
- BRAIDOTTI, R. 2000 *Sujetos nómades*. Argentina: Paidós. ISBN: 978-9501238068
- BRAIDOTTI, R. 2018 *Por una política afirmativa*. Barcelona: Gedisa. ISBN: 978-84-16919-97-0
- DELEUZE, G. 1987 “¿Qué es el acto de creación?”. Conferencia pronunciada en FEMIS <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=dXOzcexu7Ks> [Consulta 13-julio-2018]
- DÍAZ CUYÁS, J. 2010 “Mostrar y demostrar: arte e investigación”. En: *Seminario INTER/ MULTI / CROSS / TRANS. El territorio incierto del arte en la época del capitalismo académico*. Vitoria-Gazteiz: Montehermoso. Disponible en

<http://futuropublico.net/2012/02/15/mostrar-y-demostrar-arte-e-investigacion/> [Consulta 15-julio-2018]

FOUCAULT, M. 2008 “Topologías”. En *Fractal* no. 48, enero-marzo, 2008, año XII, volumen XIII, pp. 39-62. Disponible en <https://www.mxfractal.org/RevistaFractal48MichelFoucault.html> [Consulta 7-julio-2018]

GROYS, B. 2014 *Volverse público*. Buenos Aires: Caja Negra. ISBN: 978-987-1622-30-6

HARAWAY, D. 2004 “Testigo_Modesto@Segundo_Milenio”. En *The Haraway Reader*. New York: Routledge, pp. 223-250. Disponible en revistes.iec.cat/index.php/lectora/article/download/43003/42954 [Consulta 15-junio-2018]

HARAWAY, D. 2018 *Como una hoja. Una conversación con Thyrza Goodeve*. Madrid: Continta Me Tienes. ISBN: 978-84-947938-3-7

MARÍN, T. 2015 “Reformulando saberes. Un debate compartido en torno a la investigación en artes visuales”. *II Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales ANIAV 2015*. Disponible en: <http://ocs.editorial.upv.es/index.php/ANIAV/ANIAV2015/paper/view/1671> [Consulta: 4-julio-2018]

MARÍN, T. 2017 “Claves para tomar posición en los debates sobre investigación artística: conflictos y retos de un saber múltiple, cambiante y cuestionador. Contexto español (1978-2017). En: VILÂ y ALSINA (coords.) “Arte e investigación”. *Artnodes* no. 20, pp. 39-47. UOC Disponible en: <https://artnodes.uoc.edu/articles/abstract/3143/> [Consulta 30 junio 2018]

MENKE, C. 2017 *La fuerza del arte*. Santiago de Chile: Metales pesados. ISBN: 978-956-8415-945.

MORAZA, J.L. y CUESTA, S. 2010 *Campus de excelencia internacional. El arte como criterio de excelencia. Modelo ARS (Art: Research: Society)*. Madrid: Instituto de Arte Contemporáneo, Ministerio de Educación, Secretaría General de Universidades, Secretaría General Técnica, NIPO 820-10-247-0

PLATÓN 2016 *Ión, Timeo, Critias*. Madrid: Alianza Editorial. ISBN: 978-84-9104-351-5

RANCIÈRE, J. 2002 *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Barcelona: Laertes. ISBN: 978-84-7584-504-3

SLOTERDIJK, P. 2013 *Muerte aparente en el pensar. Sobre la filosofía y la ciencia como ejercicio*. Madrid: Siruela. ISBN: 978-84-9841-827-9

STEINER, G. 2001 *Gramáticas de la creación*. Barcelona: Círculo de Lectores / Siruela. ISBN: 84-226-9221-X

7.1 Referencias de imágenes

Las imágenes que acompañan el texto han sido realizadas por miembros del grupo laSIA, salvo las imágenes 4º, 5º y 9º (por orden de aparición) que pertenecen a los fotogramas de la película *Pharaoh* de Jerzy Kawalerowicz.

8. BIOS

Rita Sixto Cesteros (Trives, 1962), es Profesora Titular en el departamento de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco. Con la dirección de Adelina Moya defendió en 1998 la tesis titulada *Instante y duración. Aproximación a la temporalidad* fotográfica, y se sigue interesando por las relaciones entre arte y tiempo, así como por las imágenes en general. Trabaja sobre la dimensión investigadora de la práctica artística. Le interesan especialmente los procesos de observación y memoria, como parte del proceso poético. Coordina el proyecto de investigación titulado *El lugar del sujeto en la investigación artística basada en la práctica*.

Rita Sixto Cesteros (Trives, 1962), is Holder Professor in the Department of Drawing at the Faculty of Fine Arts of the University of the Basque Country. With the direction of Adelina Moya she defended her Doctoral Thesis *Instante y duración. Aproximación a la temporalidad fotográfica* in 1998. She is already very interested in the relationship between art and time and in images in general. She works on the research dimension of artistic process. She is especially interested in the processes of observation and memory, as part of the poietic process. She coordinates the project *Subjectivity in practice-based artistic research*.

Veva Linaza Vivanco (Bilbao, 1973) es pintora y Profesora Adjunta en el Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU). Su interés pictórico incide en las posibilidades de acercamiento al paisaje tratando de establecer una recuperación y redefinición de los discursos romántico naturalistas. Ha realizado exposiciones tanto individuales como colectivas en Bilbao, Madrid y Barcelona y disfrutado de becas como por ejemplo la beca de Creación de la Diputación Foral de Vizcaya o la Beca de residencia artística en Bilbao Arte.

Veva Linaza Vivanco (Bilbao, 1973) is a painter and Assistant Professor in the Department of Painting at the Faculty of Fine Arts of the University of the Basque Country (UPV/EHU). Her interest in painting sets out a shift to landscape, and recovers certain romantic and naturalistic discourse. She has done individual and collective exhibitions in Bilbao, Madrid and Barcelona and has achieved several grants as the Biscay Council Artistic Creation Grant or the BilbaoArte Foundation art project grant.