



Artículo

El diseño como discurso de resistencia: Vattimo y la oscilación del arte

Saulo Alvarado Martinsanz¹

Escuela Superior del Vidrio

sauloalmar@gmail.com

Alberto Galindo Muñoz²

Universidad Europea.

alberto.galindo@universidadeuropea.es

Recibido:01/09/18

Aceptado: 02/10/18

Resumen

Este artículo pretende acercarse al desarrollo estético de Gianni Vattimo para proponer el concepto de diseño oscilatorio. Para ello, se analizarán en primer lugar los conceptos que pone en juego Vattimo al hablar sobre arte y estética. Una vez hecho esto, en un segundo momento metodológico, se confrontarán las reflexiones estéticas vattimianas con ejemplos del diseño y la arquitectura de la sociedad tardointustrial. Llegados a ese punto nos tendremos que preguntar si el arte y el diseño, más en concreto, pueden ejercer una función liberadora, elaborar un discurso de resistencia o simplemente son otro instrumento de opresión por parte de una minoría.

Palabras clave

Diseño oscilatorio, Shock, Heterotopía, Intempestividad, Resistencia, Resiliencia, Caridad, Comunidad

Abstract

This article aims to approach the aesthetic development of Gianni Vattimo to propose the concept of oscillatory design. For this, the concepts that Vattimo puts into play when talking about art and aesthetics will be analyzed first. Once this is done, in a second methodological moment, the aesthetic vatimian reflections will be confronted with examples of late industrial society design and architecture. At that point we will have to ask ourselves if art and design, more specifically, can exercise a liberating function, elaborate a discourse of resistance or are simply another instrument of oppression by a minority.

Keywords

Oscillatory Design, Shock, Heterotopie, Untimely, Resistance, Resilience, Charity, Community

1. Introducción

Gratitud. Es la norma comenzar agradeciendo la oportunidad de poder escribir en un homenaje como éste. Se podría convertir en pura rutina, pero si de algo se trata es de demorarse y ser agradecidos, el porqué de esta afirmación se verá a lo largo del artículo. Alegría, inmensa alegría por la posibilidad de poder celebrar el octogésimo aniversario de Gianni Vattimo. Agradecimiento, porque Vattimo con enorme valentía y coherencia intelectual, ha puesto en juego conceptos que parecían desterrados, marginados del pensamiento occidental. Gratitud, Caridad, Amor, Comunidad, Belleza. Bien pudiera parecer que son conceptos obsoletos, rancios, sospechosos y pasados de moda. En definitiva intempestivos.

Al hablar sobre arte y diseño nos asaltan una serie de preguntas, casi podríamos decir que más bien son sospechas. ¿Puede una obra, pagada por y para una élite, contribuir a dar visibilidad a los marginados? ¿Puede un diseño, que muestre de manera ostentosa la ideología de una clase dominante, crear comunidad? ¿Se puede afirmar todavía que el arte tenga alguna relación con la verdad? Para poder intentar dar respuesta a estas preguntas proponemos el siguiente recorrido: en un primer momento analizaremos el pensamiento estético de Vattimo para, en una segunda cata, poder aplicarlo a la arquitectura y el diseño tardointustrial. Una vez llegados a ese punto será el momento de recogerlos en las conclusiones a este artículo.

2. Vattimo y la Oscilación del Arte

Quedan atrás los años 60 del siglo pasado, cuando por un momento pareció que la figura del artista por fin podría emanciparse de las leyes del mercado. Durante un breve periodo de tiempo corrientes como el conceptualismo (liberarse de la obra), el minimalismo (liberarse del trabajo físico del material) o el Land Art (liberarse del museo) soñaron esa utopía. Sin embargo y siguiendo a Wolff (1997), su obra pronto se convertiría en mercancía sujeta las leyes del capitalismo. Desde entonces se ha ido fraguando la sospecha de que el arte no es más que ideología que muestra de una manera más o menos ostentosa y de una manera hiriente, el poder de una minoría dominante. El arte

reflejaría una visión del mundo de la que muchos quedan excluidos. Los marginados. Los que sobreviven en el margen y a los que hay que eliminar. Para Vattimo, esta situación es inaceptable como podemos ver en el siguiente texto: “La izquierda debe pensar también en la marginalidad como elección (...). Un criterio para valorar la libertad de una sociedad podría ser también el de su mayor o menor capacidad de dejar vivir dentro de sí, formas de marginalidad” (Vattimo, 2004:136).

Vattimo analiza esta utopía con ironía y, también, por qué no decirlo, con cierta ternura. Una ternura que brota, en palabras de Oñate, “del amor, la Caritas (de cháris: gracia y chairós: tiempo propicio en griego); el amor a los más débiles, a los otros, los diferentes, callados, velados, invisibles, oprimidos.” (Oñate & Arribas, 2015:118); el amor a lo distinto. En el pensamiento vattimiano, esta utopía se ha convertido, con el pasar de los años, en una heterotopía (Marzio, 2011:156). ¿Qué significa esto? Que el arte abre un resquicio, realiza una microfisura en la “realidad” asfixiante, por el que podemos llegar a entrever una cosa, una simple cosa: si una obra de arte nos llama, nos atrae o incluso nos repele es porque formamos parte de una comunidad. Una comunidad, dentro y fuera de muchas otras, que comparte una serie de criterios interpretativos. Una comunidad que se sorprende, que se aterra por lo que desconoce y que se reconforta en lo que es familiar y bello.

En este punto, el lector podría argüir, con toda legitimidad, que todo esto son bellas palabras difíciles de llevar a la práctica. Las palabras, incluso las que están escritas, se las lleva el viento. El arte sigue pareciendo más un instrumento de dominación que de liberación. Vattimo parte de esta situación apoyándose en Nietzsche y concede que el arte ha sido uno de los modos en los que se ha desarrollado la metafísica occidental (Vattimo, 1974:203), pero a diferencia de Nietzsche ve en esto una posibilidad de apertura de mundo. Puede que el arte esté en su ocaso, como se pregona desde hace tiempo, pero eso no quiere decir que esté muerto del todo. Está muerto aquel arte determinado por la metafísica (Vattimo, 1974:204). O mejor, estaría muerto cuando nos confrontamos con él bajo presupuestos de la metafísica occidental. Por otro lado, y siguiendo a Benjamin, Vattimo comparte que el concepto de arte o de obra artística se ha ido banalizando, llegando a perder su “aura” (Vattimo, 1974:210) al convertirse en producto, mercancía.

Pese a todos estos malos augurios, pensamos que en el mundo de los medios de comunicación de masas, de internet, el arte todavía tiene algo que decir. Es en este

punto, donde se recupera al segundo Heidegger, pues para Vattimo, la obra de arte es todavía capaz de abrir mundo, o como diría él “originar mundo” (Vattimo, 1993:102). ¿Cómo?, se preguntará el lector. Porque todavía es capaz de emocionarnos, de producirnos un choque (Vattimo, 1993:168). El famoso shock de Benjamin o el Stoss heideggeriano. La obra nos interpela, nos guste o nos disguste, nos cause placer o displacer estético; puesto que en ella reconocemos algo, nos reconocemos a nosotros mismos, creamos sin saberlo comunidad. Reconocemos qué es lo que nos causa atracción, pero también observamos algo nuevo, distinto que puede que nos cause vértigo y nos abre hacia lo otro no pensado por el pensamiento occidental, lo marginado. Pero, ¿qué es esto marginado por occidente? La pobreza, lo sagrado, la diferencia, la Naturaleza. Es por medio del arte y, más concretamente, por la interpretación de esa obra, por la que podemos llegar a un criterio de interpretación del mundo y de la obra: el amor por lo diferente. La piedad, “el amor por la diferencia” (Oñate, 2000:183).

Precisamente este extrañamiento, este ir y venir, este errar de la experiencia estética lo llama Vattimo oscilación: “El shock característico de las nuevas formas de arte de la reproductibilidad es sólo el modo en que de hecho se realiza en nuestro mundo el Stoss de que habla Heidegger, la esencial oscilación y desarraigo que constituyen la experiencia del arte” (Vattimo, 1990:146). Esta oscilación es un foco de tensión, puesto que nos obliga, ya sea como artistas, ya como espectadores (Vattimo, 1993:169) a realizar una continua labor oscilatoria. A reconocer la muerte, puesto que el arte confronta la experiencia de vida con la de la muerte, lo enigmático con lo claro, el desarraigo con el sentimiento de pertenencia. Pero a diferencia del proceso dialéctico, no estamos en lo uno o en lo otro, o intentando superar esa diferencia, sino que lo vivimos en el mismo instante. El instante de la brecha que abre la obra de arte. El breve periodo de tiempo infinito. El tiempo oportuno, el kairós griego (que ya había aparecido al hablar de la caridad). Ese hacernos vivir el tiempo oportuno es la raíz de la inoportunidad e intempestividad del arte. El shock estético nunca llega cuando se le espera.

El mundo en el que vivimos pretende hurtarnos la experiencia de la muerte. Podríamos decir que es un tema tabú. Se intenta vivir en una asepsia total respecto a este tema. Incluso se llega a afirmar que es cosa del pasado, se podrá salvar la muerte. Eso sí, siempre con la adecuada cantidad de dinero. El shock que produce el arte, proviene de su capacidad de hacer presente la ausencia, como señalaba el segundo Heidegger. El

silencio del poeta (Vattimo, 1992:79) nos quiere hacer ver que el mundo no es tan obvio ni tan a nuestra disposición como la razón tecnocientífica nos señala. Es en esta dislocación donde aparece la posibilidad de una verdad del arte. En el arte se pone en juego la verdad puesto que nos muestra que ni el mundo ni la tierra son tan evidentes como creemos. El disenso existe y el arte muestra esa ruptura en nuestra vida ordinaria (Vattimo, 1974: 213) y frente a ellos surgen, en el juego artístico, la interpretación y el diálogo. En definitiva: “el ser no es un ente no está presente y se da solo como ausencia y rememoración (Andenken), en una oscilación entre aparecer y desaparecer que tiende a su declive.” (Oñate & Arribas, 2015:105).

¿Puede el arte, entonces, convertirse en un discurso de resistencia? ¿Sería esto positivo o negativo? Gracias a que se ha convertido en una marginalidad dentro del mundo capitalista, reducido al ocio turístico, el arte puede aparecer intempestivamente como discurso emancipatorio débil. Nos explicamos: Si consideramos la resistencia de manera fuerte, como lo hicieron los artistas de los años 60 del siglo pasado, cuando se enfrentaron al estado de cosas del mercado del arte, más pronto que tarde fracasaremos pues caeremos dentro de la lógica del sistema. La dialéctica de Atacar/Acatar. Es decir, resistencia significa propiamente mantenerse firme, oponerse sin perder la posición. Este concepto no admite la disensión, la diferencia entrando de lleno en la lógica capitalista. No es fluido. Habría que concebirlo a la manera de Gabilondo, no reduciéndolo a residir (Gabilondo, 2015: 39). Resistir no es residir, tendría que acercarse más al concepto de resiliencia que implica un movimiento, una adaptación, una oscilación o cierta flexibilidad. Implica tener presente tanto lo bueno como lo malo para fortalecerse. Es esa capacidad de deformación, de salto, de volver a brotar que tiene lo que conocemos bajo el nombre de Naturaleza. Pensamos que desde ese punto de vista el arte está en disposición de convertirse en un discurso que se enfrente a lo establecido y, sobre todo, piense, medite y ame lo marginado. Lo todavía por pensar. Pero veámoslo con una serie de ejemplos de obras que un primer momento podrían pensarse para una minoría y, sin embargo, podemos vislumbrar en ellas una vez dejadas a su suerte, otro camino.

3. Diseño oscilatorio

El Diseño Industrial permanece en constante evolución y posee una rápida capacidad de adaptación al *Zeitgeist*. Su necesidad de empatía con el usuario, la necesidad simulada que resuena en los *mass media* y el binomio consumo-obsolencia son los principales catalizadores de dicha actualización, como señalaba Zubiri (2006). Es por ello que mediante su análisis encontramos la genética de las ideas presentadas en el primer apartado de este artículo y, en ocasiones, magistrales cristalizaciones de los conceptos que inspiran a su época. Frente a otras disciplinas artísticas, e incluso por encima de la necesidad de función que busca la arquitectura, el diseño se informa con una especial sensibilidad al usuario "local"; tanto el diseño emocional y su búsqueda visceral y conductual de encuentro con la "mayoría", como las estrategias de aproximación a las dimensiones reflexivas del objeto, la forma útil se adhiere tanto a una visión panóptica y global como a una vertiente autoidentificativa con el objeto. Pese a su capacidad de adaptación, el diseño posee sus propias inercias al cambio, a la evolución, condicionado precisamente por la aceptación del producto presente.

El enriquecimiento del modelo racional funcionalista alemán, surgido en los años 20 y aún vigente en la actualidad, con planteamientos más lúdicos y empáticos propicia la entrada del diseño en la órbita del arte oscilatorio. Aglutinando estrategias formales próximas a la desaparición, como indica Virilo (1988), centrado la simulación y en su dimensión subjetiva, el discurso formal de estos objetos no sólo se aleja de los modelos de composición tradicional, sino también de la propia acepción de composición e incluso, como veremos más adelante, de forma. Acentuando su dimensión subjetiva estos "artefactos", proponen una intensa interacción con el usuario, punto señalado por Manzini (1992). Esta interacción no contempla sólo su dimensión conductual, solucionando su estricta funcionalidad, sino que enfatizando ésta, propone una relación perceptiva oscilatoria con el usuario. Aunque existan diversas fórmulas para resolver esta apariencia dinámica, todas ellas coinciden en inhibir su "presenciabilidad", indicado por Moneo (2004), en favor de una espacialidad dinámica, instantánea, propia del trampantojo de Meliès y no de la sinceridad estructural de Viollet Le Duc.

La presenciabilidad en la obra de Eisenman es un temprano ejemplo de la introducción de lo oscilante en el ámbito de la Arquitectura: Eisenman aplica el concepto de transparencia fenomenológica (desarrollado por este junto con Colin Rowe) para el desarrollo de sus "casas blancas". Un proceso de diseño secuencial en el cual el edificio se configura gradualmente por la aplicación aditiva y maquínica, Deleuze (2005), de tropos sobre una retícula base prismática. En el estado final, en la que se detiene el proceso de transformación de la retícula, se puede leer el origen del proceso, la naturaleza prismática de la rejilla base, a la vez que anticipar futuros estados de la misma. La transparencia teórica deja entrever los principios aditivos del edificio. A diferencia de la composición tradicional, este sistema de trabajo implica el movimiento, cambio e instantaneidad convirtiendo el proyecto en una *opera aperta*, como ya señaló Eco (2002). Estos tropos, como por ejemplo la rotación, translación o escalado de la retícula base, establecen una nervura de posibilidades, que según Wagensberg (2004), son un conjunto infinito pero coherente de resultados posibles que, en sí, constituyen la identidad del proyecto (multiplicidad como sustantivo). El nombre que adquirieron estos proyectos de Eisenman, basados en los procesos maquínicos, fue el de arquitecturas de papel. El nombre intenta resaltar el carácter experimental, dinámico y abierto de estas arquitecturas, donde el proceso es más importante que el resultado final. En la arquitectura tradicional, a la que se intenta enfrentar Eisenman, la composición busca el conocimiento real y la interpretación única y objetiva del proyecto por parte del usuario. De esta composición tradicional extraeremos no sólo el principio de claridad y sinceridad que establecen los órdenes clásicos, sino también la importancia de la materialidad (tectónica o estereotómica) como garante de los principios compositivos del proyecto.

Es en esta materialidad sobre la que también reflexiona, e interviene, el diseño oscilante. Como artefactos visuales, en este diseño, la materialidad supone un importante catalizador de su presencia dinámica. Si bien existen diferentes estrategias, todas ellas buscan la inhibición forma del objeto. Podemos estudiar la transparencia y reflejos del sillón *How High the Moon*, de Shiro Kuramata, como estrategia desestabilizadora de la forma geométrica tradicional. En este sillón la volumetría sencilla, simétrica, no supone el *punctum* del sillón, como apreció Acaso (2006). Gracias a su piel exterior de metal perforado, la presencia translúcida del volumen implica una percepción cambiante de la forma, donde se suceden episodios graduales y contrapuestos de transparencia, veladura y opacidad, ligereza y pesadez... En todos ellos se implican la forma, el punto de vista y el

contexto en un proceso de actualización interpretativa que abre un capítulo a la experimentación y el redescubrimiento. Una red de interpretaciones heterogéneas e irreductibles, no jerarquizadas, que establecen una heterotopía del espacio circundante y del volumen propio del objeto. Una heterotopia capaz de crear identidades comunitarias, donde la experiencia de reconocimiento e interpretación, dependiente del contexto, supone un estado interpretativo cambiante y relativo: unificación, en el diseño, e individualización en la interpretación del mismo.

La afección e implicación del artefacto con el contexto es otra de las dimensiones propias que explora lo oscilatorio. A diferencia de buena parte diseño actual, las formas oscilantes no poseen autonomía del contexto; por el contrario dependen, se añaden y hacen rizoma, de él. Superadas las estrategias formales tradicionales, aditivas, integrativas o integradas que se suceden a lo largo del siglo XX, esta forma de diseño no busca la unidad, y por tanto la aproximación al modelo mediante el "fondo figura" propuesto por Arnheim (2002). Contrariamente, desdibujan las barreras entre ambos, propiciando la interacción mutua y difusa de "forma y fondo". Como propone Ross Lovegrove en su diseño de altavoces, la forma blanda de los volúmenes y las superficies reflectantes que los recubren, permiten que el altavoz haga "rizoma" del contexto, apoderándose del movimiento, forma y color del contexto encargado.

La acción conjunta de la inhibición formal y geométrica, en favor de una presencia dinámica, la debilitación material de la forma y la interacción con el contexto desembocan en una nueva identidad del diseño, relacionada no con su naturaleza como forma útil, sino como fenómeno simulado que parece concentrarse en el instante y evolucionar en el *tiempo*. Alineándose en este proceso sus componentes volumétricos en favor de su condición dinámica de carácter intangible.

El diseño de la botella de agua de Ross Lovegrove, como colofón a los ejemplos anteriores, supone una inhibición geométrica del diseño, mediante la complejidad volumétrica y la estrategia formal del pliegue, una inhibición material de la forma, gracias a los fenómenos de transparencia/reflejo del policarbonato y, como consecuencia de los anteriores, el objeto adquiere una identidad simulada: La fluidez, con todos los matices plásticos y estrategias formales del diseño aplicado, queda perfectamente explicitada en el continente de agua, hasta el punto de que esta cualidad abstracta se apropia de la identidad del modelo aprehendido no como forma sino como fenómeno materializado en

el diseño final.

4. Conclusiones

¿Es todavía posible hablar del arte, y más precisamente del diseño, como discurso de resistencia? A fin de cuentas, nos encontramos con un arte “vendido” al capital, se podría argumentar. ¿Es capaz, eso que llamamos diseño, de ser radical, intempestivo?

¿Qué es lo intempestivo? Es todo aquello que no se ha pensado, que es imprevisto, que llega a deshora. Es decir, el evento. Pero, ¿cómo este concepto de profundas implicaciones filosóficas puede aportar algo al análisis del diseño y a su función de resistencia? Es más, ¿cómo puede algo que es inoportuno ser oportuno?

Esta sorpresa, este asombro inicial es el que pretendemos resaltar en este artículo. Recuperar la capacidad de maravillarse. Habría que preguntarle a la Inocencia: ¿Querías envejecer conmigo?

Está bien, el diseño pretende ser intempestivo pero oportuno. ¿Qué es lo asombroso que nos propone? ¿Por qué es necesario que aparezca ahora?

Los ejemplos que hemos analizado son capaces de donar un espacio interno a la vez que se cierran sobre lo externo. Son capaces, a la vez de mostrar superficialidad cuando nos abismamos en su profundidad. Juegan con la luz, donando espacios para la penumbra y la oscuridad. Es decir, son oscilatorios.

Su llegada, por lo tanto, es intempestiva, como diría el DRAE, ocurre de manera repentina e inoportuna, está fuera de tiempo y sazón. Fuera de tiempo y sazón, es decir, fuera de ocasión. Sin embargo, insistimos en que es oportuna su llegada. Para poder resolver esta aporía, tendremos que sumergirnos en el análisis de cómo se pueda dar el tiempo en la obra de diseño. Esta situación puede sacarnos de quicio, pero precisamente es eso lo que hace la obra: desquiciar y este desquiciamiento (léase inoportunidad) es una apertura al *Kairos* (tiempo oportuno).

Hay que poner en discusión el criterio de actualidad, como pedía Heidegger, para que el diseño sea crítico. Un diseño que no se limite a constatar lo existente, es decir que sea inoportuno pero que llegue en el momento justo, es decir que sea capaz de abrir, además

de espacios, un tiempo a la posibilidad. Y esto lo ha visto claramente Gianni Vattimo. Siguiendo a Heidegger, Vattimo considera que la obra de arte provoca un auténtico choque. Y ese choque se produce al constatar que uno se encuentra en la intemperie.

Por eso y siguiendo a Teresa Oñate, podemos decir que el arte es una auténtica Kairológia, es decir, ¿Cuál sería el límite de la interpretación de la obra de arte? Según Vattimo, como señala Oñate (2015), sería el Amor, la Caritas, que provienen, como bien indica, de “Gracia y Kairos: tiempo propicio” (Oñate & Arribas, 2015, p.118).

Habría que señalar que con ello se recuperaría el tacto: La caricia que proviene de querido y la memoria, puesto que cariño antiguamente significaba nostalgia, ya que posiblemente provenga de cariñar, es decir, de carecer. Volvemos de esta manera al comienzo, agradecer a la comunidad porque se sabe uno carente de algo. Se siente el desarraigo.

5. Bibliografía

Acaso, M. (2006). *El lenguaje Visual*. Barcelona: Paidós.

Arnheim, R. (2002). *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Madrid: Alianza Editorial.

Deleuze, G. (2005). *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*. Valencia: Pretextos.

Eco, U. (2002). *La definición del Arte*. Barcelona: Destino.

Gabilondo, A. (2015). *Puntos suspensivos*. Madrid: Círculo de Tiza.

Manzini, E. (1992). *Artefactos*, Barcelona: Celeste Ediciones.

Márcio, R. (2011). *La construcción estética de la subjetividad en la ontología de la actualidad de Gianni Vattimo*. Tesis de Doctorado para optar al grado doctor, Facultad de Filosofía, UCM, Madrid, España.

Moneo, R. (2004). *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. Barcelona: ACTAR.

Murcia, I. (2011). La heteronomía de la estética en la filosofía de Gianni Vattimo. *Aisthesis*,

nº 49, 205-216.

Oñate, M.T. (2000). *El retorno griego de lo divino en la postmodernidad*. Madrid: Aldebarán.

Oñate, M.T. & Arribas, B.G. (2015). *Postmodernidad. Jean-François Lyotard y Gianni Vattimo*. Madrid: Batiscafo.

Vattimo, G. (1974). *El sujeto y la máscara. Nietzsche y el problema de la liberación*. Barcelona: Península.

Vattimo, G. (1987). *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa.

Vattimo, G. (1990). *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós.

Vattimo, G. (1992). *Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*. Barcelona: Paidós.

Vattimo, G. (1993). *Poesía y Ontología*. Valencia: Universidad de Valencia.

Vattimo, G. (2004). *Nihilismo y Emancipación. Ética, Política, Derecho*. Barcelona: Paidós.

Vattimo, G. & Rovatti, P.A. (eds.) (2000). *El Pensamiento débil*. Madrid: Editorial Cátedra.

Virilo, P. (1988). *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama.

Wagensberg, J. (2004). *La rebelión de las formas. O cómo perseverar cuando la incertidumbre aprieta*. Barcelona: Tusquets.

Wolff, J. (1997). *La producción social del Arte*. Madrid: Itsmo.

Zubiri, X. (2006). *Inteligencia sentiente*. Barcelona: Alianza Editorial.

¹ Saulo Alvarado Martinsanz: Licenciado en Historia del Arte (1997-2001) y Graduado en Conservación de Patrimonio Cultural (2001-2002) por la USEK. Obtuve el DEA en Filosofía de la Lectura entre el 2003 y el 2005. En 2006 ocupó el puesto de Jefe de Estudios y Profesor de Historia del Arte y el Vidrio Contemporáneo en la Escuela Superior del Vidrio en San Idefonso. He colaborado, desde el 2006 hasta el 2010, como experto con el Ministerio de Educación en la elaboración del currículo del Grado en Artes Plásticas, especialidad Vidrio. Desde el 2008 he estado colaborando con el Ministerio de Trabajo en la elaboración de las Cualificaciones Profesionales y Certificados de Profesionalidad del Vidrio. Miembro los dos últimos años del proyecto EGE (European Glass Experience) cuyo objetivo es el de hacer visible el mundo del Vidrio y servir de plataforma a jóvenes artistas y diseñadores en vidrio

² Alberto Galindo Muñoz: Doctor Arquitecto, compatibilizo mi rama docente con el trabajo profesional en estudio propio. Doctorado en 2013, soy profesor de la Universidad Europea desde el año 2004. Actualmente imparto docencia en las titulaciones de Arquitectura, Diseño e Ingeniería Civil como especialista en Composición Arquitectónica, Expresión Gráfica, Geometría Descriptiva e Historia y Teoría del Diseño Industrial. En el apartado de gestión universitaria he sido coordinador de proyecto final de carrera y práctica profesional así como director, y docente, de diversos cursos de la Fundación COAM desde el año 2007. Mi labor profesional se centra en la arquitectura modular de viviendas, interiorismo y diseño de producto, en el apartado de diseño industrial, y la rehabilitación y gestión inmobiliaria en el ámbito de la arquitectura. He sido también colaborador en proyectos de vivienda colectiva y edificios públicos, así como ganador de diversos premios y menciones en concursos de arquitectura y diseño