



HAL
open science

Bégaiement, tremblement et danse dans le réel : répétition à travers le processus artistique

Irantzu Sanzo San Martin

► **To cite this version:**

Irantzu Sanzo San Martin. Bégaiement, tremblement et danse dans le réel : répétition à travers le processus artistique. Art et histoire de l'art. Université de Pau et des Pays de l'Adour; Universidad del País Vasco, 2020. Français. NNT : 2020PAUU1076 . tel-03591989

HAL Id: tel-03591989

<https://theses.hal.science/tel-03591989>

Submitted on 1 Mar 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**TARTAMUDEO,
TEMBLOR Y
BAILE
EN LO REAL**
Repetición a través
del proceso artístico

**STUTTERING,
TREMBLING
AND DANCING
IN THE REAL**
Repetition through
the artistic process

IRANTZU SANZO SAN MARTÍN

Thesis directors:

Concepción Elorza Ibáñez de Gauna
Bertrand Rougé

Field of study: Art Theory and Artistic Research

This thesis was produced due to the Cotutelle Programme
between the University of the Basque Country (UPV/EHU) and
Université de Pau et des Pays de L'adour (UPPA).

Date of defence: 28-02-2020



**TARTAMUDEO,
TEMBLOR
Y BAILE EN LO REAL
REPETICIÓN A TRAVÉS DEL PROCESO ARTÍSTICO**

**STUTTERING,
TREMBLING
AND DANCING IN THE REAL
REPETITION THROUGH THE ARTISTIC PROCESS**

IRANTZU SANZO SAN MARTÍN
2019

Tutoría:
Concepción Elorza Ibáñez de Gauna
Bertrand Rougé

Este trabajo ha sido realizado dentro del Programa de Cotutela
entre la Universidad del País Vasco (UPV/EHU) y
Université de Pau et des Pays de L'adour (UPPA).



GRACIAS
A MI FAMILIA POR ABRAZAR AQUELLO QUE NO SE EXPLICA
A LAS AMISTADES QUE AYUDAN A CONSTRUIRLO Y LO HACEN PERDURAR
A ESOS ENCUENTROS QUE LO ALCANZAN
A CADA ARTISTA QUE SE EMPEÑA EN COMPARTIRLO

Este trabajo no *sería* sin

Arturo, que bien sabe que la mitad de esto es suyo

Mis padres y mi hermano, que siempre me miran y me ven

Profesores y colegas como Ángel Bados e Iñigo Cabo, que también me miraron y cambiaron mi rumbo

Las personas que me encuentro en y a través del arte, sois el sentido de esto

Amigas y amigos que han estado o están a mi lado y acogen mi forma

Isabel y Luís, que me recuerdan el camino

Mis tutores que, ante la dificultad, han confiado desde el principio hasta el final

Marion Cruza, Robert Waters, Toni Crabb, Beatriz Cavia, Beatriz Díez, Amaya Villanueva,

Arantxa Sagardoy, Iranzu Antona, Amaia Sánchez, Raul Domínguez...cuya lectura se ha convertido aquí,
en producción

TARTAMUDEO, TEMBLOR Y BAILE EN LO REAL REPETICIÓN A TRAVÉS DEL PROCESO ARTÍSTICO⁰

La obra de arte es sólo la punta de un iceberg de procesos conscientes e inconscientes, deliberados y azarosos, conocidos y desconocidos que coexisten con la propia obra. En tal sentido, uno de los objetivos de la investigación artística es visibilizar el proceso artístico para actuar a través de él, sin depender de sistemas epistemológicos ajenos a la propia praxis. El marco teórico de esta tesis sigue la línea de investigación marcada por dOCUMENTA(13), apostando por una investigación artística en relación a lo real. Básicamente, se concibe lo real como la naturaleza y la realidad, como nuestra concepción de ella. Como síntesis y ejemplo visual, se presenta una de las escenas finales de la película *American Beauty*¹, la cual muestra una *simple* bolsa de plástico flotando por corrientes de viento. Esta secuencia, su tiempo, su luz, la voz en *off*, la música, las hojas secas que vuelan junto a la bolsa, la pared de ladrillo rojo del fondo, entre muchas otras cosas perceptibles o no, visibilizan la pregunta de investigación de esta tesis: el proceso artístico ¿ocurre o se hace?

Para Christoph Menke el arte se encuentra en el tránsito y la divergencia entre la capacidad y la fuerza². La capacidad es poder hacer algo e implica repetir una forma general. La fuerza es lo contrario a la capacidad, ya que no tiene forma pero es formadora y es activa pero inconsciente. En la fuerza del arte, está en juego nuestra fuerza. Por tanto, el reto de esta tesis es visibilizar esa transición entre una y otra. En consecuencia, la propuesta concreta, entre otras posibles, se centra en el estudio y la práctica de la repetición en el proceso artístico. Jacques Derrida sostiene que el número de la repetición es el tres³. Gilles Deleuze distingue tres niveles de repetición, cuyo campo fundamental es el arte: repetición externa o reproducción, repetición interior o acontecimiento, y la repetición que pone en relación ambos niveles⁴. Este estudio encuentra correspondencias entre estos tipos de repetición y la noción de *intracción* de Karen Barad⁵, basada en el fundamento de que los seres existen dentro de fenómenos mediante una permanente re-configuración *intractiva* e iterativa. De esta forma, el resultado esperado de la investigación no es tanto una obra de arte, sino la puesta en práctica de nuevas posibilidades de agencia a través del proceso artístico. La intuición o hipótesis se basa en que el tránsito entre la repetición y la diferencia en el proceso artístico sea extrapolable a la relación entre fuerza y capacidad en arte, facilitando el movimiento del proceso artístico hacia lo real. Así, la niebla de la obra *Fog Sculpture* de Fujiko Nakaya⁶ emborrona cada hora el paseo del Museo Guggenheim de Bilbao. Tartamudean las descripciones, nunca es lo mismo aunque el mecanismo funciona siempre igual. Tiemblan los límites del objeto arte en su entorno espacial, temporal y material. El proceso artístico se abre al baile con lo real.

STUTTERING, TREMBLING, AND DANCING IN THE REAL REPETITION THROUGH THE ARTISTIC PROCESS

A piece of art is just the tip of the iceberg of conscious and unconscious processes, thoughtful and casual, known and unknown, which coexist with the process of the piece itself. In this sense, one of the aims of artistic research is to make visible the artistic process to act through it, without relying on epistemological research fields from outside the art practice. The theoretical framework of this thesis follows the line of research established by dOCUMENTA(13) which is committed to artistic research in relation to the real. Basically, the real is conceived as nature and reality, as our perception of it. A summary and visual example of this research is one of the final scenes of the film *American Beauty*¹ which shows a *simple* plastic bag, blowing in the wind. This sequence, its timing, its light, the voice-over, the music, the dry leaves that float next to the plastic bag, the red brick wall on the background, amongst many other things, perceptible or not, represent the essence of the research question of this thesis: the artistic process, randomly happens or is it created?

For Cristoph Menke, art is in transit and divergence between capacity and strength². Capacity is being able to do something and implies repeating a generic form. Strength is the opposite, it has no form but is formative, it is active but unconscious. In the force of art, our strength is at stake. Thus, the challenge of this thesis is to visualize the transition between one another. Consequently, the specific proposal is focused on the study and the use of repetition in the artistic process. Jacques Derrida claims that the number for repetition is three³. Gilles Deleuze distinguishes three levels of repetition, which main field is art: external repetition or reproduction, internal repetition or event, and the repetition which connects the prior two levels⁴. This study finds correlation between these types of repetition and the notion of *intraction* by Karen Barad⁵, based on the foundation that beings exist within phenomena by a permanent *intractive* and iterative reconfiguration. Therefore, the research expected outcome is not a piece of art but putting into practice new agency possibilities through the artistic process. The hypothesis is based on the idea that the transit between repetition and difference in the artistic process can be extrapolated to the relationship between strength and capability, enabling the movement of the artistic process towards the real. Thus, the fog in the piece of art *Fog Sculpture* by Fujiko Nakaya⁶, blurs every hour the walk next to Guggenheim Museum in Bilbao. Descriptions stutter, it is never the same even if the mechanism works always the same way. The edges of the art object tremble in its spatial, temporal and material environment. The artistic process opens up to a dance with the real.

0. Abstract publicado en // *Jornadas doctorales de la UPV/EHU*, Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, Argitalpen Zerbitzua-Servicio Editorial, 2019, p.189 [en línea]: <<https://web-argitalpena.adm.ehu.es/listaproductos.asp?IdProducts=USPDF20DOKT>>

1. *American Beauty* (Film)
Directed by Sam Mendes. EEUU: DreamWorks Pictures, 1999. Los Angeles.

2. MENKE, Christoph, 2010. *La fuerza del arte. Siete tesis*. Revista INDEX, no 0, pp. 6-8.

3. DERRIDA, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Anthropos, Barcelona, 1989, p. 408.

4. DELEUZE, Gilles. *Diferencia y repetición*. Amarrortu editores, Buenos Aires, 2002.

5. BARAD, Karen. *Intra-actions, Interview of Karen Barad by Adam Kleinmann*. Mousse Magazine 34. Milán, 2012, pp. 76-81.

6. NAKAYA, Fujiko. *Fog Sculpture n° 08025 (F.O.G.)*, 1998. Bilbao, Museo Guggenheim.

ÍNDICE
INDEX

**Una opción, la repetición o el estado de la cuestión:
Investigación artística, proceso en arte, repetición y lo real**

**Un choix, la répétition ou l'état de la question:
La recherche artistique, le processus en art, la répétition et le réel**

**An option, repetition or the state of the matter:
Artistic research, process in art, repetition and the real**

P. 17-32

1. El resultado esperado:

Un problema en / con / a través de la
investigación artística

2. Reglas del juego:

primeros pasos hacia una metodología en /
con / a través de la investigación artística

3. Pregunta de investigación,
para no ser contestada

4. Equipaje para el viaje:
vehículo, trayecto y destino

P. 33-46

1. Le résultat espéré:

Un problème dans / avec / à travers la
recherche artistique

2. Les règles du jeu:

Premiers pas vers une méthodologie dans
/ avec / à travers la recherche artistique

3. Question d'une recherche,
pour ne pas être répondue

4. Bagages pour un voyage:
véhicule, trajet et destination

P. 47-58

1. The expected outcome:

A problem in / with / through
artistic research

2. Rules of the game:

first steps towards a methodology
in / with / through artistic research

3. Research Question,
not to be answered

4. Equipment for the journey:
vehicle, route and destination

P. 63-64

0. Introducción

P. 65-73

P. 65-66

0. Introduction

P. 66-67

1. Analyse et idée du concept de répétition

P. 68

2. La présence de cette idée dans le domaine de l'art

P. 69-70

3. La répétition réflexive dans l'art contemporain : deux structures

- 3.1. La structure du Même
- 3.2. La structure de l'Autre dans le Même

P. 71

4. Le projet et la pose

- 4.1. Le projet
- 4.2. La pose

P. 72

5. La *répétition réfléchie* dans les pratiques actuelles :

- 6.1. Les pratiques post-performatives
- 6.2. Les pratiques appropriationnistes

P. 72

6. Conclusion ou le projet de l'artiste Sergio Prego

P. 74-119

P. 74-75

0. Introduction

P. 76-81

1. An option, a repetition

- 1.1. Difference and repetition according to Gilles Deleuze
- 1.2. The repetition of difference or *being in the simulacrum*

P. 82-89

2. Repetition and art

- 2.1. Art and the fold / Reflexive repetition
- 2.2. *Repetition system* according to Rosalind Krauss

P. 90-92

3. To repeat in art

- 3.1. The artist-subject / the pose

P. 93-103

4. Structures of repetition in contemporary art

- 4.1. The structure of the Same
- 4.2. The structure of the Other in the Same

P. 104-111

5. The project / Repetition in art practice

- 5.1. Post-performative art
- 5.2. Appropriation art

P. 112-117

6. Sintesis of what has been learned in this chapter or some conclusions regarding the artistic practice of Sergio Prego

De la incapacidad de repetición, su fuerza
De l'incapacité de la répétition, sa force
On the incapacity to repeat, the force of it



P. 122-187

P. 122-151

Proyecto *Fotografía Creativa*
Project *Creative Photography*

P. 152-161

Proyecto *360°*
Project *360°*

P. 162-173

Proyecto *Una Cosa*
Project *A Thing*

P. 174-187

Proyecto *Sea*
Project *Sea*

P. 188-189

El cuento de las arenas de Terence Stamp
The tale of the sands by Terence Stamp

P. 190-253

P. 190-204

2.0. Introducción / Introduction

De la incapacidad de repetición, su fuerza
De l'incapacité de la répétition, sa force
On the incapacity to repeat, the force of it

P. 205-219

2.1. Tartamudeo o cómo moldear el espacio entre palabras, imágenes o cuerpos

2.1.1. Tartamudeo del pensamiento: la duda permanente

2.1.2. Tartamudeo del dispositivo: dejar que haga

2.1.3. Tartamudeo del cuerpo: la mimesis

P. 220 - 239

2.2. Temblor de los límites o cuando los sólidos se derriten

2.2.1. Tiemblan las paredes: el laberinto

2.2.2. Tiemblan los contornos: el laboratorio

2.2.3. Tiembla el suelo: la nada

P. 240 - 251

2.3. El baile o cuando el río comienza a evaporarse

2.3.1. Baile: la grieta

2.3.2. Bailar: el encuentro

2.3.2. Bailando: la memoria, el eco (o midiendo la nada)

P. 264-286

Casos de estudio: el estado paradójico del arte, la repetición y lo real p. 264 - 272

Cas d'étude: le paradoxe de l'art, la répétition et le réel p. 273 - 278

Case studies: paradoxical state of the art, repetition and the real p. 279 - 286

ABSTRACTS

P. 288-291

RAÚL DOMÍNGUEZ:

Dibujo que tiembla, imagen que se remueve

Dessin qui tremble, image qui s'agite

Trembling drawing, moveable image

P. 298-301

ITZIAR OKARIZ y DORA GARCÍA:

Repetir, repitiendo

Performance liberada, Proceso permanente

Répéter, En répétant

Performance libérée, Processus permanent

To Repeat, repeating

Liberated performance, Permanent process

P. 314-317

JON MIKEL EUBA:

En el medio del medio del medio (de)

Doblar la imagen hacia la repetición

Au milieu du milieu du milieu (de)

Plier l'image vers la répétition

In the middle of the middle of the middle (of)

Folding the image towards repetition

4 CASOS DE ESTUDIO: En lo real: proceso artístico a través de la repetición y viceversa

4 CAS D'ÉTUDE: Dans le réel: processus artistique à travers la répétition ou vice versa

4 CASE STUDIES: In the real: artistic process through repetition, and vice versa



ARTÍCULOS

P. 292-297

RAÚL DOMÍNGUEZ:

Dibujo que tiembla, imagen que se remueve

0. Introducción
1. Pasear
2. Tocar
3. Escalar
4. Conclusión

P. 302 -313

ITZIAR OKARIZ y DORA GARCÍA:

Repetir, repitiendo

Performance liberada, Proceso permanente

0. Introducción
1. Performance liberada
2. Proceso permanente
3. Algunas conclusiones o el *poder de la estupidez*

P. 318-332

JON MIKEL EUBA:

En el medio del medio del medio (de)

Doblar la imagen hacia la repetición

0. Introducción
1. Doblar II
2. Doblar I
3. Doblar-II o algunas conclusiones

La repetición, no opción
o algunas conclusiones entre lo hecho y aquello por hacer

La répétition, pas d'option
ou quelques conclusions entre ce qui est fait et ce qui reste a faire

Repetition, a non-option,
or some conclusions between what has been done and what has yet to be done

P. 336-352

1. Conclusión I:

Preguntas de investigación o *Archipellic Thought*

2. Conclusión II:

Metodología o cómo el cómo revela,
aunque velando, el qué y viceversa

3. Conclusión III:

Resultado obtenido y
lo esperado siempre por venir

P. 372-387

1. Conclusion I:

Research question or *Archipellic Thought*

2. Conclusion II:

Methodology, or how the how reveals a
(veiled) what, and vice-versa

3. Conclusion III:

Expected outcome and what has always
been expected but is yet to come

P. 354-370

1. Conclusion I:

Question d'une recherche ou
Archipellic Thought

2. Conclusion II:

Méthodologie ou comment le comment révèle,
bien qu'en veillant, le quoi et vice-versa

3. Conclusion III:

Résultat obtenu et l'attendu reste
toujours a venir



P. 389-407

**Una opción, la repetición o el estado de la cuestión:
Investigación artística, proceso en arte, repetición y lo real**

**Un choix, la répétition ou l'état de la question:
La recherche artistique, le processus en art, la répétition et le réel**

**An option, repetition or the state of the matter:
Artistic research, process in art, repetition and the real**

0

1. EL RESULTADO ESPERADO: UN PROBLEMA EN / CON / A TRAVÉS DE LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

1. MARTINEZ, Chus. "How a Tadpole Becomes a Frog. Belated Aesthetics, Politics, and Animated Matter: Toward a Theory of Artistic Research". En: *The books of books*, Catalog 1/3. Kassel, Alemania: Hatje Cantz Verlag, 2012, pp. 46-57. (traducción propia)

2. GARCÍA-MATOS, Marta, 2018. "El sentido cuántico II: paradojas". [en línea] Física Cuántica - CCCB LAB, disponible en: < <http://lab.cccb.org/es/el-sentido-cuántico-ii-paradojas/> > [Consulta: 23-8-2018]

3. MICHAUD, Ginette. "Outlining Art: On Jean-Luc Nancy's Trop and Le plaisir au dessin". *Journal of Visual Culture*, 2010, vol. 9, no 1, pp. 77-90, disponible en: < <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1470412909354263> > [consulta 23-10-2015] (traducción propia)

4. GARCÍA-MATOS, Marta, op. cit.

Se empieza por el final, es decir, pensando en el resultado esperado. Es fácil, lo que se anhela no es tanto inventar, ni resolver un problema, sino visibilizar el proceso que implica adentrarse en él. Ahora bien, ¿qué tipo de *problema-resultado* se puede esperar de una investigación artística en forma de tesis doctoral? La combinación entre las palabras investigación, tesis y arte ya es en sí, si no problemática, si paradójica. Según Chus Martínez, "*el término investigación artística es confuso por su similitud a la investigación como la conocemos en el campo académico. (...) Más que nada, sostiene una paradoja: la posibilidad de un sistema no deliberado en el corazón de otro deliberado*". Por tanto, la presente investigación, al buscar ser más problemática que resolutive, ha de atenerse a las posibilidades y oportunidades que pueda brindar esta paradoja.

"Una paradoja es una espiral sin fin, y por eso para salir de ella hay que salir del mundo y crear uno nuevo"². Esta cita de Marta García-Matos la relaciono, casi de forma automática, con la siguiente de Jean Luc Nancy: "*El arte es siempre el arte de hacer un mundo*"³. El autor, a partir de aquí, reflexiona sobre la relación entre el arte y el mundo, alejándose, paradójicamente, del llamado mundo del arte. De esta forma, se entiende lo que demuestra García-Matos cuando sostiene que "*algunos tipos de paradojas están basadas en errores de la intuición, en asunciones demasiado generosas sobre nuestros objetos de estudio* (a lo que yo añadiría demasiado generales) y la autora prosigue diciendo que *su resolución está relacionada con una nueva definición, una reconsideración sobre la naturaleza de tales objetos y, que una vez adoptado el nuevo sistema, es recomendable que nos preparemos para algunas sorpresas más*"⁴. Por tanto, no se busca aquí definir qué es arte y qué no, qué es investigación artística y qué no, sino que se trata de internarse en sus procesos de despliegue, de perderse para luego encontrarse, a través de un permanente cuestionamiento de su naturaleza y una reconsideración de su sentido en la actualidad.

En este punto, y tras lo dicho por Chus Martínez, se entendería que el arte y la investigación funcionan en direcciones distintas, si el primero supedita el proyecto al proceso, el segundo lo hace a la inversa. En este sentido, el arte no

responde a una lógica causal, mientras que la idea tradicional de investigación parece que sí, ya que comienza con una idea y después trata de demostrarla.

En relación a esto, y siguiendo con la noción de paradoja, Gilles Deleuze sostiene que ésta se configura como una fuerza en tensión entre dos sentidos opuestos, pero simultáneos⁵. Según el filósofo, la dualidad de la paradoja se encuentra en la profundidad de las ideas y los cuerpos sensibles y materiales, pero, a pesar de ello, no la identifica con el ser de las cosas, sino con su devenir. El autor afirma que este devenir no se puede reducir, ya que está fuera de la dimensión de las cosas limitadas y medibles. Es aquí, donde parecen reveladoras las palabras del artista Jon Mikel Euba⁶ cuando, al escribir sobre el proceso de la emblemática obra *Bacchanale* (1940) de Jon Cage, denuncia cómo la historia del arte al convertir las piezas de arte en mitos irrepetibles, invisibiliza su proceso. Euba sostiene que Cage al ver que la composición al piano no funcionaba, se vio en la tesitura de convertir el piano en un instrumento de percusión y para ello, cogió los materiales que tenía más a mano y los insertó en el interior del piano, entre sus cuerdas. Parece que Euba sostiene que este hecho, desde la perspectiva de la historia del arte puede concebirse como una anécdota, mientras que, en realidad, es fundacional para la obra. A través de varios ejemplos de este tipo, Euba define su libro *Writing Out Loud* como el esfuerzo por visibilizar el proceso artístico, algo que se toma prestado para delimitar el principal resultado esperado de esta investigación.

Las obras que normalmente vemos en museos son expuestas como si fueran resultados pero, en realidad, estas piezas son sólo la punta de un iceberg compuesto por infinidad de procesos que son, fueron y serán constituyentes de la pieza, siendo perceptibles o imperceptibles. Por tanto, al igual que se ha ejemplificado cómo la historia del arte ejerce una invisibilización del proceso artístico, se puede afirmar que la cultura inevitablemente lo reduce. Digo inevitablemente porque mientras que el arte produce, la cultura divulga y, en los tiempos que corren, la difusión implica inmediatez y simplificación. Más contundente respecto al asunto, es el cineasta Jean Luc Godard diciendo que mientras la cultura es la regla, el arte es la excepción y, por tanto, es la naturaleza de la regla, desear la muerte de la excepción⁷. Es por esto que, como sostiene Jorge Oteiza⁸, el artista siempre se siente incómodo exponiendo. Y es que son malos tiempos para la complejidad, la profundidad, la *no-resolutividad*, la lentitud que involucra atender a los devenires del proceso artístico desde un

5. DELEUZE, Gilles. *Lógica del sentido*. Paidós, Barcelona, 1994 (Orig. 1969)

6. EUBA, Jon Mikel. *Writing Out Loud*. Dutch Art Institute (DAI), Arnhem, Netherlands, 2016, pp.185-186.

7. En sus propias palabras; *There is culture and that is the rule. There is exception, and that is art. Everything tells the rule: cigarettes, computers, T-shirts, television, tourism, war. Nothing says the exception. That is not said. It is written, composed, painted, filmed. Or it is lived. And it is then the art of living. It is of the nature of the rule to desire the death of exception.* GODARD, Jean Luc. *Je vous salue, Sarajevo* (film). Dígido por Jean Luc Godard en 1993. Fragmento citado por Suely Rolnik en "Archive Mania", The books of books, Catalog 1/3. Kassel: Hatje Cantz Verlag, 2012, p. 176.

8. OTEIZA, Jorge. Archivo audiovisual expuesto en la Casa-Estudio del artista. Fundación Museo Jorge Oteiza.

9. Respecto a la cuestión del género gramatical, sabiendo que la norma en castellano es el uso del neutro para nombrar lo genérico, me resisto a unificar todo bajo el género masculino. Por tanto, se alternarán ambas formas, masculino y femenino, indistintamente.

10. A lo largo del desarrollo de esta tesis se ha mantenido contacto y colaboración con el grupo de investigación Prekariart < <https://prekariart.org/> > y el grupo de investigación laSIA < <http://www.lasiaweb.com/es/presentacion/> >.

11. En palabras de la comisaria:
Cognitive labor produces goods of the intellect, and the control over and ability to use these flows of information determines forms of power, suggesting that the artist is caught between the emancipatory potential of artistic practice- the potential of the imagination- and the fact of being a prototype of the alienated, precarious creative laborer of the twenty first century. CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. "The dance was very frenetic, lively, rattling, clanging, rolling, contorted, and lasted for a long time". En: *The books of books*, Catalog 1/3. Hatje Cantz Verlag, Kassel, Alemania, 2012, p. 35.

12. DUCHAMP, Marcel. "The Creative Act," *Artnews*, vol. 56, no. 4 [June 1957], pp. 28-29. (traducción propia)

punto de vista no pasivo, sino productor, seas artista o espectadora⁹, escritora o lectora, músico o escuchadora, etc. Por tanto, ambas direcciones, la de la cultura y el arte, generan un sistema de contrariedades e incomodidades similar al entramado de la investigación artística producida en el contexto académico, como es el caso de este estudio. En este punto, una se cuestiona si dichas relaciones, tanto la del arte con la cultura, como la del arte con la investigación, son más interesadas o realmente necesarias. Responder a esta cuestión va más allá del objetivo de esta tesis pero, la dificultad que deriva de ella servirá como un reto o motivación, es decir, como una suerte de tensión permanente que obligará a un auto-cuestionamiento continuo del posicionamiento y aportación de este trabajo. De esta forma, lo producido en esta tesis, tanto en el ámbito académico (publicaciones, conferencias, colaboraciones con equipos de investigación¹⁰, el propio escrito, etc.), como en el cultural (residencias artísticas, talleres, exposiciones, etc.), se propone ser una salida responsable, rigurosa, crítica y productora a esta relación tensa y enredosa.

Así, como sostiene Carolyn Christov-Bakargiev, "*el artista (a lo que yo añadiría el investigador en arte) está atrapado entre el poder emancipador de las prácticas artísticas – de la imaginación- y el hecho de ser un prototipo de la labor precaria y alienada que supone el trabajo creativo en el siglo XXI*"¹¹. Por tanto, este trabajo, para ser realmente productivo y útil, deberá de ser jugado, vivido e incluso *sufrido*, a través de esta coyuntura. De esta manera, se define el punto de vista de la tesis como el de una persona que busca y quiere producir algo en el campo de la investigación artística, con miras a que la narración de este esfuerzo pueda servir a otros productores con similares objetivos.

Acercándose más al *estado del arte* de la investigación artística en la actualidad, se descubre que no sólo la historia del arte o la cultura *invisibilizan* el proceso artístico, sino que nuestra percepción, sentido común, inercia cognitiva, necesidad de entender e incluso vagancia y simplicación, a veces, también simplifican en exceso la cuestión. En este sentido, se recuerda que la obra de arte no es resultado de una relación causal y directa entre una idea y su ilustración, comunicación o materialización. Al contrario de esto, como ya se apuntaba, la pieza es sólo una punta visible de un conjunto de procesos conscientes e inconscientes, deliberados y azarosos, conocidos y desconocidos, perceptibles e imperceptibles que coexisten con la propia obra. A partir de esta definición, se comprende mejor lo que Marcel Duchamp

denominaba como *coeficiente artístico* en tanto que “*inhabilidad del artista para expresar totalmente su intención; esta diferencia entre lo que se ha intentado realizar y lo realizado (...)*”¹².

En un sentido similar, Carolyn Christov-Bakargiev recuerda que “*el arte se define tanto por lo que es como por lo que no es; por lo que hace o puede hacer, como por lo que no hace o no puede hacer; se define incluso por lo que no puede lograr*”¹³. De esta forma, este estudio se aproxima a las revisiones de Theodor Adorno hechas por Christoph Menke en el libro *La Soberanía del arte*¹⁴, respecto a la esencia del arte en su negatividad estética. El autor explica a través de los modelos críticos de Adorno, la existencia de una experiencia no estética que implica el proceso de entendimiento y otra experiencia estética que es procesual e interminable y se determina como una experiencia que niega el esfuerzo, paradójicamente inevitable, de entender. Se comprende así la afirmación de Menke cuando dice que el arte no sólo es producción de conocimiento¹⁵. Estas reflexiones cuestionan la posibilidad de aportación de esta investigación artística en forma de tesis y, más en concreto, su dimensión tanto académica, como pedagógica. En este apuro, se recuerdan unas palabras de Chus Martínez en las que especula sobre la posibilidad de que el arte genera algo, en tanto que sensación temporal, situando su campo de acción en el potencial de sus relaciones¹⁶. Estas palabras me impulsan hacia una escritura lo suficientemente *general* como para poder compartirlo, pero lo suficientemente *concreta* como para que *sea algo*.

Se tratará, por tanto, de un texto que intenta, como escribe Deleuze en boca del profesor, no decir: ¡Haz como yo!, sino: ¡Haz conmigo! El filósofo escribe: “*El movimiento del nadador no se parece al movimiento de las olas; precisamente, los movimientos del profesor de natación que reproducimos sobre la arena no son nada con relación con los movimientos de la ola que sólo aprenderemos a evitar cuando los captemos prácticamente como signos. Por ello es tan difícil decir cómo se aprende [...]. Nuestros únicos maestros son los que nos dicen: haz conmigo, y que en vez de reproducir gestos, supieron emitir signos para desarrollar en lo heterogéneo*”¹⁷.

Por tanto, como ya me enseñó Ángel Bados, al que estaré siempre agradecida por su enseñanza, el “*artista trabaja con lo que no sabe*”¹⁸. De aquí deduzco que la investigación artística trata de decir aquello que no se puede

13. CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. op.cit. “The dance was...”, p. 30. (traducción propia)

14. MENKE, Christoph. *La soberanía del arte*, Visor, Madrid, 1997.

15. Menke explica; *Aristotle believed that this artistic showing of our life-forms has the effect not only of making us aware of those forms but also of creating trust in their substance and their existence. (...) The mode of operation of philosophy is to question our concepts, by which we try to make sense of ourselves, from the inside, while art uses those concepts in a non-conceptual way. In truth, art never worked that way; by showing our ordinariness it rendered it uncanny.* MENKE, Christoph en *When Is Now?* by Carolyn Christov-Bakargiev, Chus Martínez, Christoph Menke, Mousse magazine nº 34, 2012.

16. Martínez sostiene: *This is probably one of the main functions of form. And of course art also produces space, a sense of scale, etc. Art is there to register our potential relations with the empirical world.* Ibídem.

17. DELEUZE, Gilles. *Diferencia y repetición*. Amarrortu editores, Buenos Aires, 2002, p.52.

18. Las asignaturas impartidas por Ángel Bados a las que he asistido han sido; *Lenguajes y Técnicas: Creación Escultórica*, en 2006, dentro de Licenciatura de Bellas Artes de la UPV/EHU y *Arte y significación y Arte y representación*, entre los años 2009 y 2010, dentro del Plan de Doctorado de la UPV/EHU. De ahora en adelante, cuando se cite a Ángel Bados, se hará referencia a lo aprendido en dichas clases, a no ser de que se mencione otro contexto.

19. DELEUZE, Gilles. *Diferencia y repetición*. Amarrortu Editores, Buenos Aires, 2002 (orig. 1968), p.18.

20. MCNABB, Darin. "Sobre la investigación para una tesis". Un análisis de la diferencia entre los diferentes niveles académicos y unos consejos generales acerca de la investigación. [en línea] disponible en: < <https://www.youtube.com/watch?v=IHJr-Aj1dyQ> > [consulta 22-12-2017]

21. MARTINEZ, Chus. op.cit. "How a Tadpole..."

22. IMAZ, Iñaki. *Pintura como Proceso de Individuación. Caracterización y enseñanza*, Tesis doctoral dirigida por José Luis Casado Arsuaga y Jesús Melendez Arranz, Universidad del País Vasco (UPV/EHU), 2014, p. 51, disponible en: < <https://addi.ehu.es/handle/10810/16269> > [consulta 22-08-2016]

decir, es decir, y en relación a las palabras de Deleuze al inicio de su libro *Diferencia y Repetición*, escribiré sobre aquello que no sé; “¿Cómo hacer para escribir si no es sobre lo que no se sabe, o lo que se sabe mal? Es acerca de esto, necesariamente, que imaginamos tener algo que decir. Solo escribimos en la extremidad de nuestro saber, en ese punto extremo que separa nuestro saber y nuestra ignorancia, y que hace pasar el uno dentro de la otra. Sólo así nos decidimos a escribir. Colmar la ignorancia es postergar la escritura hasta mañana, o más bien volverla imposible. Tal vez la escritura mantenga con el silencio una relación mucho más amenazante que la que se dice mantiene con la muerte. Hemos hablado de ciencia en una forma que, bien lo sentimos, por desdicha no es científica”¹⁹.

A partir de este posicionamiento, se busca situar esta investigación artística al mismo nivel académico que una tesis doctoral. En este sentido, como sostiene Darin McNabb²⁰, si el Trabajo de Fin de Grado (TFG) refleja una inferencia deductiva y el Trabajo de Fin de Máster (TFM) una inductiva, la tesis doctoral se basa en lo que Charles Sanders Peirce denominó como el método científico de abducción. Este método se basa en introducir una nueva idea en el pensamiento y, para ello, no hay ningún procedimiento a seguir, ninguna metodología. Este último *no-método* es más bien una cuestión de intuición, o mejor, del *no saber de la intuición*. Y, como sostiene Chus Martínez, a través de la relación entre la noción *maybe* y la investigación artística²¹, el no saber de la intuición no tiene nada que ver con el no saber de la hipótesis encorsetada en una lógica casual.

Sea como fuere, el párrafo anterior determina el tipo de resultado esperado de esta tesis. En efecto, como ya se ha dicho, lo paradójico del método de abducción es que no existe una metodología *a priori*. Dicha cuestión la relaciono con la noción técnica en el proceso artístico que, como sostiene el artista Iñaki Imaz, *se inventa a cada paso*²². Así pues, el tipo de resultado esperado se concibe como un problema metodológico, lo que llevará a inventar una metodología de investigación artística. A su vez, la experimentación de este método evitará que el resultado esperado se limite a una mera visibilización del proceso artístico, para pasar a actuar a través de él. Por tanto, y en resumen, el problema principal no versará tanto sobre lo qué se dice, sino sobre cómo se dice, con la esperanza de que ese modo inventado aporte algo, *a priori* indefinido, al pensamiento en arte.

2. REGLAS DEL JUEGO: PRIMEROS PASOS HACIA UNA METODOLOGÍA EN / CON / A TRAVÉS DE LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

El apartado anterior me lleva a pensar en esta tesis como un tipo de juego donde no importe tanto lo que se gana, sino lo que se arriesga y, sobre todo, cómo se arriesga. Como dice Bados, *en arte, ganas lo que arriesgas*. Una vez aquí, debido a que el problema se ha definido como metodológico, me dispongo a reflexionar sobre cómo se arriesga en arte y en investigación artística. En este caso, el primer planteamiento propone una tesis no basada en una lógica casual que justifique o demuestre una serie de ideas, sino más bien en la invención no tanto de una idea, sino del modo de acercarse a ella. Esto conlleva la búsqueda de la posibilidad de lo aquí denomino como *tesis sin concepto*. Así, al igual que para cualquier juego, para supeditarse al azar de lanzamiento de los dados, es importante concretar unos límites o reglas de juego. Este entramado de límites constituirán los primeros pasos para la metodología aquí buscada. Además, a través de esta noción de límites, se señala un aspecto en común entre el trabajo en arte y la investigación artística: ambos muestran una estructura de límites y el esfuerzo por empujarlos, por abollarlos, para abrir la posibilidad de que puedan ser otra cosa. De esta forma, me situaré en lo que Deleuze llama la *extremidad de nuestro saber*. Por tanto, los límites y las reglas son importantes no sólo para cumplirlas, sino también, y sobre todo, para incumplirlas. Y esa abolladura será la forma límite que dará cuenta de ese esfuerzo de movimiento hacia lo que no se sabe, es decir, hacia lo desconocido.

Si el artista Euba define su libro, ya citado, como una caja de herramientas para el productor contemporáneo²³, yo busco presentar este trabajo como un objeto con el que cada cuál pueda entablar un diálogo. Este último aspecto, es un guiño a los ejercicios experimentados gracias al estudio y contacto con la artista Itziar Okariz²⁴. De hecho, mucho de esta tesis se ha desarrollado a su vez en diálogo con objetos como libros, pero también con obras de arte, imágenes de obras de arte, anotaciones, recuerdos, imaginaciones, etc. De hecho, visualizo la forma de esta tesis como las notas escritas en los márgenes de esa variedad de objetos, buscando un diálogo a través de una contemplación, escucha o lectura activa que, en este caso, se torna escritura. De esta forma, se evita el peligro de dispersión que se puede dar debido al planteamiento inicial de una *tesis sin concepto*. Este planteamiento se asemeja al reto que me acompaña

23. EUBA, Jon Mikel. *Conferencia- Presentación del libro Writing Out Loud*. En la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU), Leioa, marzo, 2017.

24. En la última Bienal de Venecia (2019), la artista presentó una serie de vídeos donde se le ve entablando conversaciones-escuchas con diversas esculturas. Además, en el taller para artistas desarrollado por Okariz, junto con Jon Mikel Euba, en el verano de 2018 en Tabakalera (San Sebastián), se experimentó en primera persona este tipo de ejercicios de escucha. En el tercer capítulo de esta tesis, se presenta un estudio de caso sobre la artista y se ampliará esta información.

25. HARAWAY, Donna. "Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene". *Journal #75. E-flux*, 2016. [en línea] Disponible en: < <https://www.e-flux.com/journal/75/67125/tentacular-thinking-anthropocene-capitalocene-chthulucene/> > [consulta 10-12-2018]

26. HARAWAY, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, (Capítulo 7: *Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial*), Ediciones Cátedra, Madrid, 1991, pp. 313-347.

27. ZERUBAVEL, Eviatar. *The Clockwork Muse: A Practical Guide to Writing Theses, Dissertations, and Books*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1999, pp. 36-56.

28. *The documenta (Kassel, Germany) is regarded as the world's most important exhibition of contemporary art today. Ever since the first show in 1955, the documenta has made considerable contributions to the history of art. (...) According to Carolyn Christov-Bakargiev, the dOCUMENTA (13) will not be based on a preconceived curatorial concept; instead it will be "like a piece of choreography, [gathering together] multifaceted materials, methods, and forms of knowledge," which will articulate the "heterogenous ontologies" and "paradoxical conditions of life today".* VON OLSCHOWSKI, PETRA. *Art Dictionary Documenta*, [en línea], disponible en: < <https://www.hatjecantz.de/documenta-5041-1.html> > [consulta 4-10-2014]

en la actualidad en mi práctica artística, basado en la posibilidad de plantear un proyecto artístico no basado en la representación de una idea. Aquí subrayo iniciar, porque al final, todo, o casi todo en arte, deviene y acaba siendo *cliché* o representación. Éste *statement* de mi proyecto, es fácil de decir, pero difícil de llevarlo a cabo. Tampoco es fácil encontrar artistas contemporáneos que no partan de la representación de una idea. Este reto, junto a otras cuestiones, ha marcado la selección de artistas que, como casos de estudio, se ubican en el capítulo tres.

Este posicionamiento me lleva a marcar un límite más: las reflexiones y lecturas más de corte teórico no pueden ahogar la ingenuidad necesaria de la producción artística. Lo que me lleva a señalar un nuevo límite: las imágenes de las piezas de arte, sean de los artistas seleccionados o mías, no pueden ser usadas para justificar o ilustrar una idea, sino para atenderlas en tanto que pensamiento en sí mismo. Esta última norma se debe a que una imagen no dice nada y lo dice todo o, lo que es lo mismo, puede justificar y ser justificada por todo. Esta última frase es lo mismo que no decir nada. Se recuerda aquí la afirmación de Donna Haraway cuando sostiene: "*Nothing is connected to everything; everything is connected to something*"²⁵. De esta forma, aseguro el camino de esta investigación artística hacia lo denominado *proyecto situado*. Esta última noción hace referencia a los *conocimientos situados* definidos por Haraway como aquellos encarnados (a lo que yo añadiría corporalizados) frente al conocimiento racional y general que pretende situarse en todas partes y por tanto en ningún lugar²⁶.

Si el proceso de la tesis doctoral es definido por Eviatar Zerubavel como la creación de escalones para subir una montaña²⁷, la dificultad de la investigación artística es tratar de construir su propia montaña mientras se sube. Esta visualización es consecuente con el planteamiento de una *tesis sin concepto* que implica caminar, vagar, sin una cima o meta temática fija. Este hecho dificulta la demarcación a priori de la literatura de investigación que se va a emplear. Debido a que no se busca tanto conceptos, sino el modo de trabajar con ellos, el sistema de algoritmos de búsqueda de bibliográfica, supeditada al lenguaje de las *key-words*, no es de gran ayuda para este tipo de trabajo. Se decide entonces dos opciones extremas, casi a modo de ejercicios de taller, para la búsqueda de documentación. Ambas experimentaciones se llevaron a cabo gracias a la residencia artística y de investigación llevada a cabo en Banff

Centre (Canadá) durante la realización de esta tesis. Así, por un lado, se eligió Banff Centre, además de por especificaciones de mi proyecto artístico, para investigar en profundidad el trabajo llevado a cabo allí por la dOCUMENTA(13)²⁸ en el año 2012. De esta manera, y a raíz de su planteamiento en *The Retreat*²⁹, surgió la idea de plantear una tesis sólo basada en la lectura de un libro. Este libro sería *The book of books*³⁰ al que dediqué al menos un año de lecturas y relecturas. Realmente siento que esta investigación está mayoritariamente en deuda con lo aprendido durante estas lecturas. Por otro lado, y casi en sentido contrario, también en Banff Centre se inició un experimento, no concluido, basado en no seleccionar libros de la biblioteca, sino en ir cogiendo todos, siguiendo el orden de su disposición, y ver uno a uno lo que me sugerían en función de mis planteamientos. Este ejercicio, aunque inevitablemente inacabado, se pudo realizar gracias a la calidad de la biblioteca especializada en arte de Banff Centre.

Tiempo después de la realización de ambos experimentos, entendí que me sugerían, aunque aún en forma de esbozos, un tipo de metodología para esta investigación artística. Lo reconocí gracias a su relación estrecha con mi modo de trabajar en arte. Decidí denominarlo como un proceso de sedimentación en el que se simultanean dos movimientos contrarios: uno de acumulación y otro de erosión. El primero se relaciona con la empresa imposible de leer todos los libros de una biblioteca. El hecho de no elegir en función de un objetivo o concepto previo, ejercita el pensamiento crítico pero no deliberado debido a la velocidad que requiere el ejercicio. Esto pone en juego la capacidad de síntesis que, según la taxonomía de Bloom, es el nivel cognitivo más alto. De hecho, en estudios actuales la palabra síntesis se está cambiando por la de creatividad. En este sentido Wendell Hanna escribe; *“The authors interchanged the order of synthesis (create in the new taxonomy) and evaluation (evaluate in the new taxonomy) because they believed that creative thinking is a more complex cognitive process than is critical thinking. (...) In the new taxonomy, Create is ranked as the highest level of cognitive complexity, relegating Evaluate one step lower in the hierarchy. In essence, the authors of the new taxonomy have established that creativity is the most complex form of cognition. The revised taxonomy lists the following cognitive processes in progressively higher orders of complexity: Remember, Understand, Apply, Analyze, Evaluate, and Create”*³¹.

29. dOCUMENTA(13) is articulated through for main positions corresponding to four possible conditions in which people, in particular artists and thinkers, find themselves acting in the present. (...) -Under siege. I am encircled by the other, besieged by others. -On retreat. I am withdrawn, I choose to leave the others, I sleep. -In a state of hope, or optimism. I dream, I am the dreaming subject of anticipation. -On stage. I am playing a role, I am a subject in the act of reperforming. (...) The four conditions relate to four locations in which dOCUMENTA is physically and conceptually sited- Kassel, Kabul, Alexandria/Cairo and Banff- (...) Each position is a condition, a state of mind, and relates to time in a specific way: while the retreat suspends time, being an stage produces a vivid and lively time of the here and now, the continuous present; while hope releases time through the sense of a promise, of time opening up an being unending, the sense of being under siege compresses time, to the degree that there is no space beyond the elements of life that are tightly bound around us. CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. op.cit, “The dance...”, p. 35.

30. This volume is the book of all books: the catalog brings together essays, artists' projects, and a Garland of dOCUMENTA (13)'s core themes. It reproduces the publication series “100 Notes – 100 Thoughts” as facsimiles or in new layouts (...). [en línea] Disponible en: < <https://www.hatjecantz.de/documenta-13catalog-13-2796-1.html> > [consulta 4-10-2018]

31. HANNA, Wendell. “The new Bloom’s Taxonomy: Implications for music education”. Heldref publications, Vol. 108, No. 4, 2007. [en línea] Disponible en: < https://www.researchgate.net/publication/239800072_The_New_Bloom's_Taxonomy_Implications_for_Music_Education > [consulta 20-10-2016]

32. MORAZA, Juan Luis. *22ª edición Taller Picasso*. MAC, Museo de Arte Contemporáneo Gas Natural Fenosa, A Coruña, 2016.

33. MARTINEZ, Chus. op.cit. "How a Tadpole..."

Por otro lado, la erosión, trata no tanto de nadar en el río infinito de libros, sino de atender al surco que dejan a su paso. Así, esta elección vino después de la anterior y se materializó con la lectura y relectura intensiva del libro ya nombrado. Supeditarse a un sólo libro implica el esfuerzo contrario a la síntesis anterior, es decir, una extensión en busca de nuevas relaciones. De esta forma, si antes trataba de un pensamiento crítico no deliberado, ahora se trata de un pensamiento creativo deliberado. A lo largo de la realización de esta tesis, ambos movimientos han encontrado su visualización en la *Columna del infinito* (1938) de Constantin Brancusi, en *los escalones de su montaña particular*. La figura del rombo, o de dos triángulos unidos por la base, me ayuda a comprender el movimiento continuo de apertura y cierre, de divergencia y convergencia, que implica el trabajo de la investigación artística-doctoral. Esta es mi manera particular de plantear un *proyecto situado sin concepto*. Es mi modo personal de bloquear temporalmente el entendimiento, para dejar vía libre a las sensaciones y a las intuiciones. Pero además de ser algo personal, esta elección encuentra relación ya no sólo con la transdisciplinariedad natural e inherente a la investigación artística, sino con la hospitalidad estructural de la práctica artística. Como sostiene Juan Luis Moraza, cuando un proyecto no se puede llevar a cabo en una disciplina, el arte suele acogerlo³². De esta forma, la investigación artística no sólo presenta el terreno ideal para el trazado de nuevas redes transdisciplinares, sino también para la escucha activa, acogimiento, de lo disidente, de la diferencia, de lo *aún no clasificado*. Así, finalmente, aparece la última regla de este apartado, basada en presentar esta tesis no tanto como un lugar de creación o de discusión, sino de escucha. Esta regla trata de seguir lo enunciado por Chus Martínez, cuando propone colocar la imaginación al mismo nivel que la memoria³³. En este sentido, siendo la memoria un modo de escuchar lo ya acontecido, este texto buscará equiparar la imaginación a la memoria.

3. PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN PARA NO SER CONTESTADA

En relación al proceso de sedimentación anterior, además de acumulación y superposición de elementos y los surcos que éstos dejan, también se desprenden restos. En relación al quehacer artístico, y siguiendo a Bados, en el hacer algo se cae, siendo aquello un resto estructurante que impela a la acción³⁴ y, en este caso, esta acción sería hacer esta tesis. Así pues, ese resto será la primera piedra que coloquemos al inicio de la montaña, su piedra angular, que no puede tener otra forma más que la de pregunta. En este sentido, Dora García habla de su práctica artística como la capacidad de hacer preguntas, y no tanto de responderlas porque, como sostiene, a veces encontrar una respuesta es lo peor que te puede pasar en el proceso artístico³⁵. Además, al ser preguntada sobre qué tipo de preguntas realiza la investigación artística, la artista responde poniendo un ejemplo de un proyecto suyo que comenzó por, *¿qué hubiera pasado si...?*³⁶ De esta forma, se comprende la afirmación de Karen Barad cuando mantiene que no se trata tanto de buscar respuestas, sino de favorecer el florecimiento de las preguntas³⁷.

Desde esta tesitura, no trato tanto de rascarme la cabeza hasta que salga por insistencia una pregunta compleja. Al contrario, como ya se apuntaba, recurro a mi memoria y trato de bucear en ella en busca de lo que Isabel de Naverán denominó como *imagen-no-resuelta*³⁸. Ella describe este concepto como un problema o como un suceso que habiéndote ocurrido, aún no lo hayas entendido. Naverán sostiene que éste podría ser un buen inicio para una investigación artística. En este sentido, recuerdo que Itziar Okariz también habla del nudo, del problema, al que cada cual se enfrenta en su práctica³⁹.

En este punto, varias imágenes o situaciones vienen a mi mente. Opto por una acontecida en el año 2009. Esta elección se debe por un lado, a que la puedo percibir con distancia temporal y afectiva y, por tanto, con más claridad y, por otro lado, por la ingenuidad natural que de ella se desprende. Se trata de mi primera exposición individual formal, es decir, en un lugar institucional fruto de un premio de jóvenes artistas. La exposición se componía en su mayoría por esculturas de cristal y por fotografías digitales impresas en distintos formatos. Entre las esculturas, se encontraba una con forma de *rueda* compuesta por dos circunferencias de cristal translúcido. Se planeó situarla un poco más alta que la altura donde normalmente se colocan los cuadros. Debido a la complejidad

34. BADOS, Ángel. Conferencia/ Conversación: (*déjame que lo haga*) impartida dentro de las XXV Jornadas del estudio de la imagen: *Mundanzar el mundo* en Centro de Arte Dos de Mayo, Móstoles, 2010. [en línea] Disponible en: < <https://www.youtube.com/watch?v=HSWgAa4uPDK> > [consulta 22-12-2018]

35. GARCÍA, Dora. entrevistada por POMET, Antonio, *Entrevista a Dora García*, 2013 [en línea] Disponible en: <<http://blogcentroguerrero.org/2013/10/entrevista-a-dora-garcia/>> [consulta 12-09-18]

36. GARCÍA, Dora entrevistada por Grid Spinoza, *Entrevista a Dora García* [en línea] Disponible en: < <https://gridspinoza.net/resources/entrevista-dora-garcia> > [consulta 11-06-18]

37. BARAD, Karen. *Intra-actions, Interview of Karen Barad by Adam Kleinmann*. Mousse Magazine 34. Milán, 2012. [en línea] Disponible en: < https://www.academia.edu/1857617/_Intra-actions_Interview_of_Karen_Barad_by_Adam_Kleinmann_ > [consulta 4-09-16]

38. DE NAVERÁN, Isabel. *Taller Metodologías Artísticas. Herramientas de Investigación dentro y fuera de las Artes*. Centro de Arte Contemporáneo de Huarte- Uharteko Arte Garaikide Zentroa, 2016.

39. OKARIZ, Izziar. *Taller para artistas. Programa de formación para artistas guiado por Itziar Okariz y Jon Mikel Euba* en Tabakalera, San Sebastián, 2018.

40. MENKE, Christoph, "La fuerza del arte. Siete tesis", Revista INDEX, no 0, 2010. pp. 6-8. [en línea] Disponible en: < <https://www.macba.cat/es/aprender-investigar/publicaciones/index-numero-0> > [consulta 4-1-2015]

41. DELEUZE, Gilles. *Diferencia y repetición*. Amarrortu Editores, Buenos Aires, 2002 (orig. 1968).

de su anclaje y a la fragilidad del material, no se pudo hacer ensayos de su ensamblaje en el taller. Es curioso, porque cuando una trabaja con cristal parece que sus cualidades materiales se transfieren al cuerpo que las maneja. Un cuerpo rígido, tenso pero, a la vez, consciente de su fragilidad y *transparencia*. Tras varias complicaciones en el montaje, se consiguió montar la pieza más o menos como se esperaba. A los días, en la inauguración, varias personas, algunas involucradas en el mundo del arte y otras no, señalaron la composición de sombras que generaba dicha pieza. Yo, ni la había visto. La escultura estaba dando a ver lo que yo no había podido ver, estaba *diciendo* lo que yo no podía decir.

De nuevo se vuelve a la inhabilidad del artista descrita por Marcel Duchamp. En este sentido, para Cristoph Menke el arte se encuentra en el tránsito y la divergencia entre la capacidad y la fuerza⁴⁰. La capacidad es poder hacer algo e implica repetir una forma general. Por otro lado, la fuerza es lo contrario a la capacidad, no tiene forma pero es formadora, es activa pero inconsciente. De alguna manera, la aparición de esas sombras, independientes de mi intención, visibilizaron esa transición entre capacidad y la fuerza, entre lo hecho y lo ocurrido, siendo éste el lugar donde se juega el proceso artístico. En este punto, recordé que Gilles Deleuze relaciona *las sombras, los reflejos, los ecos*, etc., con su compleja noción de repetición *inseparable de la diferencia*⁴¹. La noción de la repetición de Deleuze tiene un efecto en mi mente parecido al que la sombra tuvo en su momento, desvela algo que no veo ni hago, pero que existe. A partir de esta relación surgen varias preguntas de investigación: ¿La repetición visibiliza lo que el artista no puede ver, ni hacer? ¿Visibiliza la repetición, a través del proceso artístico, ese tránsito entre la capacidad y la fuerza? Si es así, ¿Cómo? Entonces, ¿la repetición es una estrategia o es un material del artista? ¿La repetición es un modo para dejar que la diferencia sea? ¿La diferencia limita la repetición y no al revés?

4. EQUIPAJE PARA EL VIAJE: VEHÍCULO, TRAYECTO Y DESTINO

Esta tesis es un viaje y no sólo geográfico. Además de haberse desarrollado durante 5 años entre Bilbao (País Vasco), Pau (Francia) y Banff (Canadá), cuyas estancias han posibilitado un continuo contraste con otros investigadores de mi *pensamiento-investigación* en marcha, también ha sido un reto intelectual y personal. Desde el inicio se tomó la determinación de que esta oportunidad tanto temporal como económica, no muy usual como ya se apuntaba para alguien que se dedica al trabajo creativo en la actualidad, iba a ser aprovechada para una puesta en cuestión de lo ya sabido y hecho. Como era de esperar esto desembocó en una crisis que, aunque *infusiona* la totalidad de la tesis, sobre todo se podrá palpar en la última parte del segundo capítulo. Es bonito, porque creo que la evolución de la tesis refleja las distintas fases de la crisis, su entrada y su salida, el perderse para encontrarse. Es preciso recordar aquí que la crisis no es más que aquello necesario para que haya una transformación, un cambio y, siendo éste el objetivo a alcanzar a través del, entre otras cosas, propio trabajo artístico, dicha crisis es natural e incluso académicamente necesaria.

Ahora bien, este viaje no se puede hacer sin equipaje. Si en los apartados anteriores ya se ha definido el resultado esperado como el diseño de una metodología de investigación artística para visibilizar y actuar a través del proceso artístico. También se han señalado unas reglas de juego junto con unas preguntas de investigación que implicaban, casi de una forma opcional, a la noción de repetición. Finalmente, se trata ahora de elegir qué pilares principales van a sustentar esta investigación, siendo éstos los que se denominan como piezas de la investigación. En relación a la idea del viaje, se definirá un trayecto, un vehículo de transporte y un destino, se llegue o no.

En primer lugar, el trayecto se identifica con el proceso artístico sobre el cual, o mejor, a través del cual se configurará esta investigación. Cuando me refiero a proceso artístico no sólo me refiero a lo que le ocurre o hace el artista, sino también a lo que le ocurre o hace el espectador con lo que ve. Efectivamente, este bloque temático parte de algo *tan torpe*, como de lo aprendido desde lo que hago o lo que percibo en tanto que productora. Los puntos álgidos de este tema se encuentran a lo largo del capítulo dos y tres, ya que el primer capítulo es un enfoque desde una perspectiva más teórica.

42. En palabras del autor: *Desde el momento en que el centro o el origen han comenzado repitiéndose, redoblándose, el doble no se añadía simplemente a lo simple. Lo dividía y lo suplía. Inmediatamente había un doble origen más su repetición. Tres es la primera cifra de la repetición. También la última, pues el abismo de la representación se mantiene siempre dominado por su ritmo, hasta el infinito. El infinito no es, indudablemente, ni uno, ni nulo, ni innombrable. Es de esencia ternaria.* DERRIDA, Jacques. *La escritura y la diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1989 (orig. 1967), p. 408.

43. DELEUZE, Gilles, op.cit. *Diferencia y...*

44. BARAD, Karen, op.cit. *Intra-actions, Interview of...*

En segundo lugar, está el vehículo que, como refleja la pregunta de investigación, es la repetición. La causa de esta elección, que al inicio fue más por intuición que por deducción, se debe a varios factores: a) se trata de una noción lo suficientemente situada pero, a la vez, abierta al devenir como para respetar los movimientos convergentes y divergentes del problema-resultado metodológico; b) su relación paradójica y necesaria con la diferencia visibiliza las porosidades existentes entre contrarios y evita así caer en el pensamiento binario de la representación; c) en relación con lo anterior, el autor Jacques Derrida⁴² señala que el número de la repetición es el tres, afirmando que el foco no está ni en lo segundo ni en lo primero, sino justo en el espacio intermedio, algo que se relaciona con el tránsito entre la fuerza y la capacidad en referencia a lo ya explicado con Menke; d) el autor Gilles Deleuze⁴³ define la repetición no como un concepto sino como un *no concepto* en tanto que una noción ligada a un tiempo y a un espacio y, por lo tanto, es susceptible de ajustarse al *proyecto sin concepto pero situado* aquí buscado; e) por último y más difícil, el concepto de *intracción*⁴⁴ de Karen Barad, definido como el tipo de relación basada en una permanente reconfiguración iterativa mediante la cual los seres, humanos y no humanos, animados y no animados, existen dentro de fenómenos, lleva a situar la repetición más allá de una mera estrategia humana de producción.

En tercer y último lugar, había que definir un destino, no tanto para llegar a él, sino para tener un rumbo hacia donde ir. La necesidad de esta última pieza se dio atravesando la citada crisis, en el momento en que la elección de la repetición se empezó a diluir, a desenfocar. Se comenzó a ver la repetición en todas partes y en ninguna, o sea, se perdió de vista el faro que guiaba hasta ese momento la investigación. Por un lado, había mucha documentación académica, y teórica en general, en relación a la repetición y al arte, pero, por otro lado, sólo una pequeña parte de esa información trataba de su relación con el proceso artístico. En este punto, se tomó la determinación de clasificar dicha noción o *no concepto* de repetición en función de tres posiciones con las que se encuentra el artista a lo largo de su carrera: a) *en escena*, es decir, en la exposición y en relación con la institución cultural y, más ampliamente, con el sistema *social-simbólico* en general; b) *en retiro*, que se refiere a ese espacio y tiempo donde el artista se busca a sí mismo; y c) *en encuentro*, donde todo agente productor se *enreda* con otros productores, haciendo así posible su desarrollo y supervivencia. Queda patente en esta clasificación, la influencia no sólo temática, sino también metodológica de la dOCUMENTA(13)

en mi trabajo. De esta forma, surgió la estructura o índice de esta tesis ya que cada posición coincide, con variaciones y porosidades, respectivamente con el capítulo uno, dos y tres. Así, de manera orientativa, los estudios de la repetición desde un punto de vista más cultural o institucional encajaban más en el primer capítulo, mientras que los textos que trataban la repetición en su relación con el psicoanálisis, en concreto con las teorías de Sigmund Freud y Jacques Lacan, fueron encajando más en el segundo. Pero, a pesar de formalizar esta estructura, aún quedaba pendiente por definir un destino, algo que a su vez contradecía el planteamiento de la tesis sin concepto o sin meta fija. La clave vino gracias al encuentro con otros artistas, en el tercer capítulo. Estos estudios de casos implicaron la necesidad de concretar más un resultado, es decir, de encontrar un límite natural, y no impostado, tanto a la repetición como al proceso artístico. Es ahí donde las conversaciones con los artistas-investigadores Iñigo Cabo y Leire Muñoz fueron de gran utilidad ya que, ambos apuestan por un *proyecto artístico en co-presencia a lo real*^{45/46}. A su vez, la ya denominada dOCUMENTA (13) también plantea una investigación artística en el corazón de lo real⁴⁷. Esta noción de lo real es el destino de este trabajo y se irá definiendo a lo largo de la tesis. De todas formas, lo real, inicialmente y básicamente, se concibe como la naturaleza, mientras que la realidad es la concepción de ella. Además, desde el punto de vista psicoanalítico, lo real es aquello que no se puede representar⁴⁸. Ante esta imposibilidad, Lacan sostiene que paradójicamente ir a su encuentro, siempre finalizará en un *no-encuentro* con lo real. En este punto, se replantea la pregunta de investigación ¿la repetición visibilizará el movimiento, o el intento de movimiento, del proceso artístico hacia lo real?

45. CABO, Iñigo. *La discontinuidad configurativa y lo sin-sentido. De la discontinuidad configurativa del objeto arte en la producción de sentido, al corte y co-presencia de lo sin-sentido en el proyecto artístico*. Tesis doctoral dirigida por José Antonio Liceranzu Martínez, Universidad País Vasco, Bilbao, 2017.

46. MUÑOZ, Leire. Muñoz. *Eco, obstáculo, resonancia, reflexión*. (Máster en creación e investigación). Trabajo fin de máster dirigido por Fito Ramírez Escudero, Universidad del País Vasco, Bilbao, 2017.

47. MARTINEZ, Chus, op. cit. "How a Tadpole...."

48. LACAN, Jacques. *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Libro 11. Paidós, Buenos Aires, 1964.



1. LE RÉSULTAT ESPÉRÉ: UN PROBLÈME DANS / AVEC / À TRAVERS LA RECHERCHE ARTISTIQUE

On commence par la fin, c'est à dire, en pensant au résultat espéré. C'est bien simple, il ne s'agit pas tant d'inventer, ni de résoudre un problème, mais de rendre visible le processus que l'approfondissement dans ce problème entraîne. Cela étant, quel genre de résultat peut-on espérer d'une recherche artistique sous forme de thèse doctorale? La combinaison des termes recherche, thèse et art est non seulement problématique, mais paradoxale. D'après Chus Martínez, *"la locution recherche artistique est confuse et cela à cause de sa similitude avec la recherche telle qu'on l'entend dans le domaine universitaire. (...) Surtout car cette formule soutient un paradoxe: la possibilité d'un système délibéré hors du cœur d'un autre qui lui, au contraire, l'aurait été"*¹. La présente recherche, qui aspire à être plus problématique que résolutive, devra donc se tenir aux possibilités et aux chances que ce paradoxe peut lui offrir.

*"Un paradoxe est une spirale sans fin, et il faudra, afin de pouvoir s'en sortir, sortir du monde et en créer un nouveau"*². Je fais le lien quasi automatique entre cette citation de Marta García-Matos et une autre de Jean Luc Nancy disant: *"L'art est toujours l'art de faire un monde"*³. Nancy réfléchit là sur le rapport entre l'art et le monde tout en s'éloignant, paradoxalement, du monde de l'art. On pourrait ainsi comprendre ce que García-Matos manifeste lorsqu'elle soutient que certains *paradoxes se fondent sur des erreurs de l'intuition, sur des prises en compte trop généreuses (et je dirais même trop générales) de notre objet d'étude. Selon l'auteure sa résolution est liée à une nouvelle définition et à une remise en cause de la nature des paradoxes*. Puis, une fois que l'on aura adopté un nouveau système, il faudra s'attendre à de nouvelles surprises⁴. Il n'est donc pas question de définir qu'est-ce que l'art et qu'est-ce qui ne l'est point, ni qu'est-ce la recherche artistique et qu'est-ce qui n'y a rien à voir, il s'agit plutôt d'avancer dans leurs processus et dans leurs déroulements, de s'égarer afin de se retrouver, à travers un questionnement continu sur leur nature et le sens qu'ils puissent apporter à l'heure actuelle.

Sur ce, suite à la réflexion de Chus Martínez, on pourrait comprendre que l'art et la recherche fonctionnent dans des directions opposées. L'art va soumettre le projet au processus, alors que la recherche va faire l'inverse. Ainsi, l'art ne répond pas à une logique de causalité, alors que la recherche au sens classique

1. MARTINEZ, Chus. "How a Tadpole Becomes a Frog. Belated Aesthetics, Politics, and Animated Matter: Toward a Theory of Artistic Research". En: *The books of books*, Catalog 1/3. Kassel, Alemania: Hatje Cantz Verlag, 2012, pp. 46- 57.

2. GARCÍA-MATOS, Marta, 2018. "El sentido cuántico II: paradojas". [en línea] Física Cuántica - CCCB LAB, disponible en: < <http://lab.cccb.org/es/el-sentido-cuantico-ii-paradojas/> > [Consulta: 23-8-2018]

3. MICHAUD, Ginette. "Outlining Art: On Jean-Luc Nancy's Trop and Le plaisir au dessin". *Journal of Visual Culture*, 2010, vol. 9, no 1, pp. 77-90, disponible en: < <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1470412909354263> > [consulta 23-10-2015] (traducción propia)

4. GARCÍA-MATOS, Marta, op. cit.

5. DELEUZE, Gilles. *Lógica del sentido*. Paidós, Barcelona, 1994 (Orig. *Logique du sens*, 1969)

6. EUBA, Jon Mikel. *Writing Out Loud*. Dutch Art Institute (DAI), Arnhem, Netherlands, 2016, pp.185-186.

7. *There is culture and that is the rule. There is exception, and that is art. Everything tells the rule: cigarettes, computers, T-shirts, television, tourism, war. Nothing says the exception. That is not said. It is written, composed, painted, filmed. Or it is lived. And it is then the art of living. It is of the nature of the rule to desire the death of exception.* GODARD, Jean Luc. *Je vous salue, Sarajevo* (film), 1993. En: ROLNIK, Suely en "Archive Mania", The books of books, Catalog 1/3. Kassel: Hatje Cantz Verlag, 2012, p. 176.

8. OTEIZA, Jorge. Archives audiovisuelles. Fundación Museo Jorge Oteiza.

entame une idée pour ensuite essayer de la prouver. Toujours dans la notion de paradoxe, Gilles Deleuze soutient qu'il se structure comme une force tendue entre deux sens opposés mais simultanés⁵. D'après le philosophe, la dualité du paradoxe se trouve dans la profondeur des idées mêmes, ainsi que dans la profondeur des corps sensibles et des matières. Malgré cela, il n'identifie pas le paradoxe avec l'être des choses mais avec leur devenir. Deleuze affirme que le devenir, qui se trouve hors de la dimension des choses limitées et mesurables, ne peut pas se réduire. Les mots de l'artiste Jon Mikel Euba⁶ sont particulièrement signifiants à cet égard lorsqu'il analyse le processus de la célèbre œuvre *Bacchanale* (1940) de Jon Cage. Euba dénonce la façon dont l'histoire de l'art, lorsqu'elle transforme les œuvres d'art en mythes irrépétibles, rend leur processus invisible. Euba soutient que Cage, qui a constaté à un moment donné que sa composition ne marchait pas au piano, a dû transformer le piano en instrument de percussion. Cage a employé pour y parvenir le matériel qu'il avait sous la main. Euba accuse l'histoire de l'art et son point de vue de concevoir cela comme une anecdote alors qu'effectivement il s'agit d'une part essentielle pour cette œuvre. C'est à travers de nombreux exemples du style qu'Euba définit son livre *Writing Out Loud* comme un effort destiné à rendre visible le processus artistique. Dans la recherche qui suit, le résultat principal espéré va se délimiter en empruntant cette démarche.

Les œuvres que l'on voit normalement dans les musées sont exposées comme étant des résultats. Or, ces œuvres, en réalité, ne sont que la pointe d'un iceberg composé d'une multitude de processus qui sont, qui ont été et resteront les éléments constitutifs de l'œuvre, des éléments parfois perceptibles, d'autres pas. C'est pourquoi, tout comme nous avons illustré comment l'histoire de l'art rend les processus artistiques invisibles, on peut affirmer que la culture, elle aussi, les réduit de façon inévitable. Si je dis inévitable c'est car tandis que l'art produit, la culture propage et, à l'heure actuelle, la diffusion implique un caractère immédiat et simplifié. Jean Luc Godar est plus catégorique à cet égard. Le cinéaste proclame: "*il y a la culture qui est de la règle, il y a l'exception qui est de l'art (...) il est de la règle de vouloir la mort de l'exception*"⁷. Par conséquent, et tel que Jorge Oteiza le soutient, l'artiste va toujours se sentir mal à l'aise en exposant⁸. Nous vivons des heures sombres pour ce qui est de la complexité, la profondeur, le non-résolutif. Il en est de même pour ce qui est de la lenteur qu'implique les devenirs du processus artistique lorsque l'on de s'y consacrer suivant un esprit fertile et aucunement passif. Et cela concernant si

bien l'artiste que le spectateur, l'écrivain et son lecteur, un musicien et celui qui l'écoute, etc. De ce fait, la ligne de la culture et celle de l'art entraînent, toutes deux, un système de contrariétés et de malaises semblables à celui que la recherche artistique produit dans le contexte académique. Tel est le cas de cette étude. Sur ce, je m'interroge sur ces rapports entre l'art et la culture, mais aussi entre l'art et la recherche. Seraient-ils plus opportunistes que nécessaires ? La réponse à une telle question dépasse l'objectif de cette thèse mais la difficulté qui en résulte servira de défit et de motivation. Cette difficulté fonctionne comme une tension permanente qui va forcer à ce que la position et la contribution de ce travail se remettent en cause de façon continue. Ainsi donc, l'aboutissement de cette thèse, tant dans le domaine académique (publications, participation à des équipes de recherche, ce texte en soit, etc.) que culturel (résidences artistiques, expositions, etc.) compte être une issue responsable, rigoureuse, critique et productrice face à ce rapport tendu et embrouillé.

D'après Carolyn Christov-Bakargiev, l'artiste (et je rajouterais le chercheur en art) reste coincé entre le pouvoir des pratiques artistiques – de l'imagination- et le fait d'être un prototype du travail précaire et aliéné qu'entraîne la création au XXI^e siècle⁹. Pour que ce travail soit réellement productif et utile il devra être joué, vécu et même souffert au sein d'une telle cette conjoncture. Cette thèse porte donc le point de vue d'une personne tâchant de produire quelque chose dans le domaine de la recherche, tout en aspirant à ce que le récit de cet effort puisse être profitable à d'autres producteurs ayant de semblables objectifs.

Si l'on se rapproche plus encore de l'état actuel de l'art et de la recherche artistique, on découvre que non seulement l'histoire de l'art et la culture rendent le processus artistique invisible, mais que notre perception et notre bon sens ou compréhension peuvent parfois, eux aussi, simplifier de trop la question. On se rappelle dans ce sens que l'œuvre d'art n'est point le résultat d'un rapport de cause directe entre une idée et son illustration, sa communication ou sa matérialisation. Tout au contraire, tel qu'il a été signalé, l'œuvre n'est que la pointe visible d'un ensemble de processus conscients ou inconscients, réfléchis ou aléatoires, connus ou inconnus, perceptibles ou imperceptibles coexistant avec l'œuvre en soi. A partir de cette définition on peut mieux comprendre le *coefficient artistique* dont parlait Marcel Duchamp, "*cette incapacité de l'artiste à exprimer totalement son intention, cette différence entre ce que l'on tente de réaliser et ce qui effectivement se réalise, (...)*"¹⁰. De même, Christov-Bakargiev

9. *Cognitive labor produces goods of the intellect, and the control over and ability to use these flows of information determines forms of power, suggesting that the artist is caught between the emancipatory potential of artistic practice- the potential of the imagination- and the fact of being a prototype of the alienated, precarious creative laborer of the twenty first century.* CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. "The dance was very frenetic, lively, rattling, clanging, rolling, contorted, and lasted for a long time". En: *The books of books*, Catalog 1/3. Kassel: Hatje Cantz Verlag, 2012, p. 35

10. DUCHAMP, Marcel. "The Creative Act," *Artnews*, vol. 56, no. 4 [June 1957], pp. 28-29.

11. CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. op.cit. "The dance was...", p. 30.

12. MENKE, Christoph. *La soberanía del arte*, Visor, Madrid, 1997.

13. Menke dit; *Aristotle believed that this artistic showing of our life-forms has the effect not only of making us aware of those forms but also of creating trust in their substance and their existence. (...) The mode of operation of philosophy is to question our concepts, by which we try to make sense of ourselves, from the inside, while art uses those concepts in a non-conceptual way. In truth, art never worked that way; by showing our ordinariness it rendered it uncanny.* MENKE, Christoph en *When Is Now?* by Carolyn Christov-Bakargiev, Chus Martínez, Christoph Menke, Mousse magazine n° 34, 2012.

14. Martínez déclare: *This is probably one of the main functions of form. And of course art also produces space, a sense of scale, etc. Art is there to register our potential relations with the empirical world.* Ibidem.

15. DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*. Presses Universitaires de France, Paris, 1968, p.35.

16. Les leçons dispensées par Ángel Bados sont; *Lenguajes y Técnicas: Creación Escultórica* (2006) (Licenciatura de Bellas Artes de la UPV/EHU) et *Arte y significación et Arte y representación*, (2009-2010) (Plan de Doctorado de la UPV/EHU).

nous rappelle que "art is defined as much by what it is, as by what it is not; by what it does, or can do, as by what it does not, or cannot do; it is defined even by what it fails to achieve"¹¹. Cette étude se rapproche des révisions d'Adorno faites par Christoph Menke dans son livre *La Souveraineté de l'art*¹², des révisions au sujet de l'essence de l'art dans la négativité de l'esthétique. L'auteur explique d'abord, à travers les modèles critiques d'Adorno, l'existence d'une expérience non esthétique que le processus de compréhension implique. Puis l'existence d'une autre expérience esthétique qui est processuelle et interminable et qui se détermine comme une expérience niant l'effort, paradoxalement incontournable, de comprendre. On peut donc comprendre lorsque Menke affirme que l'art n'est pas seulement une production de savoir¹³. Il s'agit de réflexions qui remettent en cause la possible contribution de cette recherche artistique sous forme de thèse. Une remise en question, plus concrètement, concernant sa dimension académique, mais aussi sa dimension pédagogique. Un tel embarras nous rappelle les mots de Chus Martínez qui spéculait sur la possibilité de l'art de produire quoi que ce soit, un savoir, voir des sensations, etc., pour que quelqu'un d'autre à son tour produise quelque chose¹⁴. Ces mots me poussent vers une écriture suffisamment générale, qui dit générale dit partageable, bien que suffisamment concrète, et qui puisse devenir quelque chose. Il s'agira donc d'un texte qui, comme l'exposait Deleuze en tant que professeur, ne dira pas. Fais comme moi ! mais plutôt Fais avec moi!; "*Le mouvement du nageur ne ressemble pas au mouvement de la vague; et précisément, les mouvements du maître-nageur que nous reproduisons sur le sable ne sont rien par rapport aux mouvements de la vague que nous n'apprenons à parer qu'en les saisissant pratiquement comme des signes. C'est pourquoi il est si difficile de dire comment quelqu'un apprend: il y a une familiarité pratique, innée ou acquise, avec les signes, qui fait de toute éducation quelque chose d'amoureux, mais aussi de mortel. Nous n'apprenons rien avec celui qui nous dit: fais comme moi. Nos seuls maîtres sont ceux qui nous disent « fais avec moi », et qui, au lieu de nous proposer des gestes à reproduire, surent émettre des signes à développer dans l'hétérogène*"¹⁵.

L'artiste travaille avec ce qu'il ne sait pas. Ainsi me l'enseigne à la faculté des Beaux Arts Ángel Bados, à qui je resterai toujours reconnaissante¹⁶. J'en déduis alors que la recherche artistique tente de dire ce qui ne peut être dit, c'est à dire, tel que Deleuze l'exprime au début de son livre *Différence et répétition*, j'écrirai sur ce que je ne connais pas; "*Comment faire pour écrire autrement*

que sur ce qu'on ne sait pas, ou ce qu'on sait mal? C'est là-dessus nécessairement qu'on imagine avoir quelque chose à dire. On n'écrit qu'à la pointe de son savoir, à cette pointe extrême qui sépare notre savoir et notre ignorance, el qui tait passer [l'un dans l'autre. C'est seulement de cette façon qu'on est déterminé à écrire. Comblant l'ignorance, c'est remettre l'écriture à demain, ou plutôt la rendre impossible. Peut-être y a-t-il là un rapport de l'écriture encore plus menaçant que celui qu'elle est dite entretenir avec la mort, avec le silence. Nous avons donc parlé de science, d'une manière dont nous sentons bien, malheureusement, qu'elle n'était pas scientifique" ¹⁷. À partir de tels paramètres il s'agit pour moi de placer la recherche artistique au même niveau que n'importe quelle thèse doctorale. Dans ce sens, et tel que le soutient Darin McNabb¹⁸, si un mémoire à la fin d'une licence révèle une inférence déductive, l'inférence d'un mémoire de Master sera inductive, et la thèse doctorale se base sur ce que Charles Sanders Pierce désigna comme méthode scientifique d'abduction. Cette méthode se base sur l'introduction d'une nouvelle idée dans la pensée, or il n'existe pour cela aucun procédé, aucune méthodologie. Il s'agit pour cette dernière méthode d'une question d'intuition, ou plutôt, du non savoir de l'intuition, de la méconnaissance propre à l'intuition. Ainsi le soutient Chus Martínez, à travers le rapport de la notion maybe et de la recherche artistique¹⁹, la méconnaissance de l'intuition n'a rien à voir avec la méconnaissance propre à une hypothèse coïncée dans la logique de la causalité.

Quoiqu'il en soit, les idées qu'évoque le paragraphe antérieur déterminent le genre de résultat espéré de cette thèse. Comme il a déjà été dit, l'aspect paradoxal de la méthode d'abduction est qu'il n'existe pas de méthodologie à priori. Je fais le lien entre cette question et l'idée de technique dans un processus artistique qui, tel que l'artiste Iñaki Imaz soutient, y est une technique que l'on invente à chaque pas²⁰. Le résultat espéré est donc du genre à être conçu comme un problème méthodologique, et c'est ainsi que cela conduit à devoir inventer une méthodologie de recherche artistique. L'expérimentation de cette méthode devra à son tour éviter que le résultat espéré se limite à rendre visible le processus artistique, pour notamment, agir à travers celui-ci. Par conséquent, pour résumer, le principal problème ne portera pas tant sur ce qui est dit, mais, sur comment cela est dit, en espérant que cette manière inventée puisse aussi apporter de nouvelles idées à la pensée en art.

17. DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*. Presses Universitaires de France, Paris, 1968, p.4.

18. MCNABB, Darin. "Sobre la investigación para una tesis". Un análisis de la diferencia entre los diferentes niveles académicos y unos consejos generales acerca de la investigación. [en línea] disponible en: < <https://www.youtube.com/watch?v=IHJr-Aj1dyQ> > [consulta 22-12-2017]

19. MARTINEZ, Chus. op.cit. "How a Tadpole..."

20. IMAZ, Iñaki. *Pintura como Proceso de Individuación. Caracterización y enseñanza*, Tesis doctoral dirigida por José Luis Casado Arsuaga y Jesús Melendez Arranz, Universidad del País Vasco (UPV/EHU), 2014, p. 51, disponible en: < <https://addi.ehu.es/handle/10810/16269> > [consulta 22-08-2016]

2. LES RÈGLES DU JEU: PREMIERS PAS VERS UNE MÉTHODOLOGIE DANS / AVEC / À TRAVERS LA RECHERCHE ARTISTIQUE

21. EUBA, Jon Mikel. *Conferencia- Presentación del libro Writing Out Loud*. En la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU), Leioa, marzo, 2017.

Je suis en état de préciser, suite aux idées exposées dans la section précédente, que cette thèse est conçue comme un jeu dans lequel il n'est pas tellement question de ce que l'on puisse gagner, mais des risques à prendre, et surtout, de la façon dont ils vont être pris. Angel Bados dirait à ce propos : en art, on gagne ce que l'on risque; ce qui est risqué est gagné. À partir de là, et vu que le problème essentiel est bel et bien posé comme étant méthodologique, je m'appête à réfléchir sur la manière de prendre des risques en art ainsi que dans une recherche artistique. Le premier abord de la présente thèse ne se base point sur une logique de causalité cherchant à prouver ou justifier une idée. Il s'agit d'une invention, de l'invention non pas d'une idée mais d'une manière d'aller vers elle et de s'en approcher. Cela implique de rechercher la possibilité d'un genre de thèse sans concept. Ainsi, car cela va de soit lorsqu'il s'agit de jeux, il est important de bien déterminer les limites et les règles du jeu afin de mieux se plier au hasard du coup de dés. Ces limites fixeront les premiers pas de la méthodologie recherchée. À travers la notion de limite nous pouvons, en outre, signaler un aspect que partagent le travail en art et la recherche artistique: tous deux révèlent une structure faite de limites et d'efforts destinés à les repousser, à les abolir, à faire en sorte que ces limites deviennent autre chose. Il est important de respecter ces règles et ces limites, mais aussi, et surtout, de ne pas le faire. La forme limite que cela prendra va ressembler à une saillie résultant de l'effort de déplacement vers l'inconnu. Et ce sera le résultat d'un mouvement à la rencontre de ce que l'on méconnaît.

L'artiste Jon Mikel Euba qualifie son livre, cité auparavant, comme une boîte à outils destinée aux producteurs contemporains²¹. Je cherche pour ma part à ce que ce travail soit un objet tel que chacun puisse *établir un dialogue avec*. Cet aperçu est un clin d'œil aux expériences éprouvées à travers l'étude et le contact établi avec l'artiste Itziar Okariz. Une grande partie de cette thèse s'est d'ailleurs développée en dialoguant avec des objets de toutes sortes : avec des livres, mais aussi des œuvres d'art, des images d'œuvres d'art, des notes, des souvenirs, des fantaisies... Il s'agit d'une thèse écrite dans les marges de tels objets et d'un travail recherchant un dialogue à travers une série de contemplations, d'écoutes ou de lectures actives. Un dialogue qui se transformera, en l'occurrence, en écriture. De la sorte, on évitera le danger

dispersif et l'éparpillement que comporte une thèse qui dans son approche initiale n'a pas de concept. Cette proposition se rapproche du déficit qu'entraîne ma condition d'artiste et mon projet artistique, car, j'envisage toujours la possibilité de considérer un projet artistique sans qu'il ait à s'appuyer sur la représentation d'une idée. Je tiens à souligner la notion d'approche initiale puisqu'en art tout, ou quasiment tout, finit par devenir un cliché ou une représentation. Ceci est facile à dire mais difficile à mettre en exécution. Il est tout aussi difficile de trouver des artistes contemporains prêts à ne pas s'appuyer sur la représentation d'une idée. Ce déficit, ainsi que d'autres questions, ont déterminé le choix des artistes qui dans le troisième chapitre seront abordés comme cas d'étude.

Une telle position me pousse à préciser une autre limite: les réflexions et les lectures théoriques ne peuvent en aucun cas étouffer l'ingénuité nécessaire à toute production artistique. Sur ce, je dois de nouveau signaler une limite: les images d'œuvres d'art, aussi bien celles des artistes choisis que les miennes, ne devront aucunement s'employer afin de justifier une idée. Il s'agit d'un règle fondée sur le fait qu'une image ne dit rien tout en disant tout, en d'autres termes, une image peut tout justifier et être justifié par tout. Ce qui, finalement, revient à ne rien dire. À cet égard Donna Haraway soutient: *Nothing is connected to everything; everything is connected to something*²². Je suis à partir de là en mesure d'assurer la route de cette recherche artistique vers le dénommé projet situé. Il s'agit là d'une notion référant aux savoirs situés définis par Haraway comme étant ceux qui s'incarnent (et je rajouterai qui se corporalisent) face au savoir rationnel et général qui lui compte se placer partout et nulle part²³.

Lorsqu'il est question d'une thèse doctorale et de son processus on peut songer à la construction de marches afin d'atteindre le sommet d'une montagne²⁴, or, la grosse difficulté concernant une recherche artistique est d'essayer de bâtir sa propre montagne tout en la grimant. Cette image renvoie à la proposition d'une thèse sans concept impliquant de marcher et de flâner alors qu'il n'y a pas de sommet en vue ni d'objectif thématique fixe. Et cela complique bien la tâche quant à la sélection littéraire susceptible d'être consultée. Il ne s'agit pas tant, dans le cas présent, de la recherche de concepts, mais de trouver une façon de travailler avec, et encore, le système d'algorithmes propre à une recherche bibliographique, un système soumis au langage des key-words, ne résultera pas vraiment utile pour un travail de ce genre. On va donc miser, pour ce qui est de la recherche de documents, sur deux options plutôt démesurées,

22. HARAWAY, Donna. "Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene". *Journal #75. E-flux*, 2016. [en línea] Disponible en: < <https://www.e-flux.com/journal/75/67125/tentacular-thinking-anthropocene-capitalocene-chthulucene/> > [consulta 10-12-2018]

23. HARAWAY, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, (Capítulo 7: Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial), Ediciones Cátedra, Madrid, 1991, pp. 313-347.

24. ZERUBAVEL, Eviatar. *The Clockwork Muse: A Practical Guide to Writing Theses, Dissertations, and Books*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1999, pp. 36-56.

25. *dOCUMENTA(13) is articulated through for main positions corresponding to four possible conditions in which people, in particular artists and thinkers, find themselves acting in the present. (...)*
-Under siege. I am encircled by the other, besieged by others.
-On retreat. I am withdrawn, I choose to leave the others, I sleep.
-In a state of hope, or optimism. I dream, I am the dreaming subject of anticipation.
-On stage. I am playing a role, I am a subject in the act of reperforming. (...)
The four conditions relate to four locations in which dOCUMENTA is physically and conceptually sited- Kassel, Kabul, Alexandria/Cairo and Banff- (...) Each position is a condition, a state of mind, and relates to time in a specific way: while the retreat suspends time, being on stage produces a vivid and lively time of the here and now, the continuous present; while hope releases time through the sense of a promise, of time opening up an being unending, the sense of being under siege compresses time, to the degree that there is no space beyond the elements of life that are tightly bound around us. CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. op.cit, "The dance...", p. 35.

26. *This volume is the book of all books: the catalog brings together essays, artists' projects, and a garland of dOCUMENTA (13)'s core themes. It reproduces the publication series "100 Notes – 100 Thoughts" as facsimiles or in new layouts (...).* [en línea] Disponible en: < <https://www.hatjecantz.de/documenta-13catalog-13-2796-1.html>> [consulta 4-10-2018]

suivant une approche semblable à celles des exercices menés dans un atelier de travail. Toutes deux sont des expériences faites lors d'une résidence artistique et de recherche au Banff Centre (Canada) pendant la production de cette thèse. J'ai choisi de me rendre au Banff Centre à cause des spécificités de mon projet artistique, mais aussi dans l'intention d'approfondir le travail de la dOCUMENTA(13) de 2012. Ainsi donc, puis compte tenu de ce que *The Retreat*²⁵ proposait, l'idée de baser ma thèse sur la lecture d'un seul et unique livre m'est venue. Ce serait *The book of books*²⁶, un livre que j'ai lu et relu pendant au moins un an. Je ressens toujours comme quoi ma recherche est particulièrement en dette avec cet ouvrage et avec tout ce que j'y ai appris. Dans un sens quasiment inverse, c'est aussi au Banff Centre qu'a débuté une autre expérience, non conclue, consistant à consulter de tous les livres de sa bibliothèque, au lieu d'en choisir quelques uns. J'ai ainsi donc respecté l'ordre et l'aménagement des ouvrages dans la bibliothèque et j'y ai cherché un par un ce qu'ils évoquaient au sujet de mes démarches. Cet exercice, tout en restant impossible à conclure, fut envisageable du fait que la bibliothèque spécialisée en art du Banff Center est d'une immense qualité.

Suite à ces deux expériences j'ai compris qu'elles m'avaient suggéré, ne serait-ce qu'à grands traits, un certain genre de méthodologie pour cette recherche artistique. Et je l'ai reconnu grâce à son lien étroit avec ma façon de travailler en art. J'ai décidé de nommer cette méthodologie comme un processus de sédimentation au sein duquel s'exécuteraient simultanément deux mouvements contraires: l'un est d'accumulation, l'autre d'érosion. Le premier est en rapport direct avec l'impossibilité de lire tous les ouvrages contenus dans une bibliothèque. Ne pas avoir à choisir en fonction d'un objectif préalable fait travailler la pensée critique « non résolue » étant donné la vitesse que cet exercice exige. Cela met en jeu la capacité de synthèse qui, d'après la taxonomie de Bloom, est le niveau cognitif le plus élevé. D'ailleurs, dans les études actuelles le terme synthèse se remplace par le terme créativité; "*The authors inter-changed the order of synthesis (create in the new taxonomy) and evaluation (evaluate in the new taxonomy) because they believed that creative thinking is a more complex cognitive process than is critical thinking. (...)* In the new taxonomy, Create is ranked as the highest level of cognitive complexity, relegating Evaluate one step lower in the hierarchy. In essence, the authors of the new taxonomy have established that creativity is the most complex form of cognition. The revised taxonomy lists the following cognitive processes in

*progressively higher orders of complexity: Remember, Understand, Apply, Analyze, Evaluate, and Create*²⁷.

Puis l'autre mouvement, l'érosion, qui tentera non pas de nager le long d'un fleuve interminable de livres, mais de rester attentif au sillon que ces livres laissent à leur passage. Cette résolution m'est venue suite à la première des expériences, elle a pris forme, pour ainsi dire, à travers la lecture et la relecture du Book of the books. Une telle subordination : travailler avec un seul livre, implique un effort contraire à la synthèse antérieure, c'est à dire, une propagation en quête de nouveaux liens. De cette façon si d'abord il s'agissait d'une pensée critique non résolue, il est question à présent d'une pensée créatrice résolue. Pendant le déroulement de cette thèse les deux mouvements ont trouvé corps et matière dans la *Colonne sans fin* (1938) de Constantin Brancusi, dans sa montagne particulière. La figure du losange, ou de deux triangles reliés à leur base, m'aide à comprendre le mouvement continu d'ouverture et de fermeture, de discordance et de concordance, qu'implique le travail au sein d'une recherche artistique-doctorale.

Voilà donc ma particulière façon d'envisager un projet situé sans concept. Voilà ma manière de bloquer temporellement la compréhension pour laisser voie libre aux intuitions et aux sensations. Mis à part l'aspect personnel, ce choix reste lié non seulement à la transdisciplinarité naturelle et inhérente propre à une recherche artistique, mais aussi, à l'hospitalité structurelle de la pratique artistique. Cette notion renvoie à Juan Luis Moraza soutenant que lorsqu'aucune discipline ne permet de réaliser un projet, l'art, habituellement, l'accueille²⁸. La recherche artistique offre non seulement le domaine idéal pour tracer de nouveaux réseaux transdisciplinaires, c'est aussi un territoire destiné à l'écoute active et à l'acceptation de la dissidence et la différence, de ce qui n'a toujours pas été classifié. C'est ainsi qu'apparaît, finalement, la dernière règle de cette partie: présenter cette thèse pas tant comme un lieu de création ou de discussion mais comme un lieu d'écoute. Cette règle tente de suivre l'énoncé de Chus Martínez qui propose de situer l'imagination au même niveau que la mémoire²⁹. La mémoire étant un mode d'écoute de ce qui a déjà eu lieu, ce texte cherchera à ce que l'imagination puisse subjuguier la mémoire.

27. HANNA, Wendell. "The new Bloom's Taxonomy: Implications for music education". Heldref publications, Vol. 108, No. 4, 2007. [en línea] Disponible en: < https://www.researchgate.net/publication/239800072_The_New_Bloom's_Taxonomy_Implications_for_Music_Education > [consulta 20-10-2016]

28. MORAZA, Juan Luis. *22ª edición Taller Picasso*. MAC, Museo de Arte Contemporáneo Gas Natural Fenosa, A Coruña, 2016.

29. MARTINEZ, Chus. op.cit. "How a Tadpole..."

3. QUESTION D'UNE RECHERCHE POUR NE PAS ÊTRE RÉPONDUE

Antérieurement, il était question du processus de sédimentation, puis de l'accumulation et de la superposition d'éléments. Il était aussi question des sillons que ces éléments creusent, tout en dégageant, cela est essentiel, des restes. Bados dirait à ce propos: lorsque l'on «fait», et l'on travaille en art, il a toujours quelque chose qui tombe, il s'agit d'un reste structurant faisant appel à l'action³⁰. Disons donc que l'action, dans le cas présent, consiste à rédiger cette thèse et que dans ces conditions, le reste est la première pierre placée au début de la montagne. Il s'agit d'une pierre angulaire dont la forme ne peut correspondre qu'à une question. Dans ce sens, Dora Garcia parle de sa pratique artistique comme de la capacité de pauser des questions et non pas d'y répondre vu que, parfois, trouver la réponse est la pire des choses qui puisse arriver en plein processus artistique³¹. Lorsque on lui demande quel genre de questions pause la recherche artistique, l'artiste donne un exemple et cite l'un de ses projets entrepris à partir de la question *Que serait-il arrivé si... ?*³² Nous pouvons dès lors mieux comprendre l'affirmation de Karen Barad soutenant qu'il ne s'agit pas de chercher des réponses, mais favoriser l'essor de questions³³.

Je ne tenterai donc pas de me creuser la tête jusqu'à ce que à force d'insister il en résulte une question compliquée. Au contraire, j'ai recours à ma mémoire et je vais essayer d'y plonger en quête de ce qu'Isabel de Naverán appelle *l'image-non-résolue*³⁴. Naverán décrit ce concept comme un problème ou un événement survenu, mais toujours pas compris. Elle soutient que cela peut être un bon commencement pour une thèse. Je me rappelle aussi d'Itziar Okariz parlant du nœud, du problème, auquel chacun se confrontera dans sa pratique³⁵.

Plusieurs images et situations me viennent à l'esprit. J'en choisis une ayant eu lieu en 2009. C'est un choix qui, d'une part, s'explique par le temps qui depuis s'est écoulé, dix ans qui m'accordent une distance nécessaire pour y voir plus clair. D'autre part, ce choix est lié à l'ingénuité naturelle qui s'en dégage. Il s'agit de ma première exposition personnelle « formelle », c'est à dire, une exposition qui eut lieu dans un espace destiné à la culture qui m'accueillit suite à un prix pour jeunes artistes. L'exposition était majoritairement composée de sculptures en verre et de photographies numériques tirées sur différents formats. Parmi les sculptures, il y en avait une ayant la forme d'une roue constituée par deux circonférences de verre translucide. On avait au départ considéré la placer à

30. BADOS, Ángel. Conferencia/ Conversación: *(déjame que lo haga)* impartida dentro de las XXV Jornadas del estudio de la imagen: *Mundanizar el mundo* en Centro de Arte Dos de Mayo, Móstoles, 2010. [en línea] Disponible en: < <https://www.youtube.com/watch?v=HSWgAa4uPDK> > [consulta 22-12-2018]

31. GARCÍA, Dora. entrevistada por POMET, Antonio, *Entrevista a Dora García*, 2013 [en línea] Disponible en: <<http://blogcentroguerrero.org/2013/10/entrevista-a-dora-garcia/>> [consulta 12-09-18]

32. GARCÍA, Dora entrevistada por Grid Spinoza, *Entrevista a Dora García* [en línea] Disponible en: < <https://gridspinoza.net/resources/entrevista-dora-garcia> > [consulta 11-06-18]

33. BARAD, Karen. *Intra-actions, Interview of Karen Barad by Adam Kleinmann*. Mousse Magazine 34. Milán, 2012. [en línea] Disponible en: < https://www.academia.edu/1857617/_Intra-actions_Interview_of_Karen_Barad_by_Adam_Kleinmann_ > [consulta 4-09-16]

34. DE NAVERÁN, Isabel. *Taller Metodologías Artísticas. Herramientas de Investigación dentro y fuera de las Artes*. Centro de Arte Contemporáneo de Huarte- Uharteko Arte Garaikide Zentroa, 2016.

35. OKARIZ, Iziar. *Taller para artistas. Programa de formación para artistas guiado por Itziar Okariz y Jon Mikel Euba* en Tabakalera, San Sebastián, 2018.

une hauteur un peu plus élevée que celle à laquelle on accroche les tableaux. Il ne fut point possible de faire un essai préalable de l'emballage à l'atelier à cause du type de fixation, compliqué, et de la fragilité du matériel. Étonnamment, lorsque l'on travaille avec du verre il semblerait que ses qualités matérielles se transfèrent au corps qui les manipule. Un corps rigide, tendu, conscient, par ailleurs, de sa fragilité et de sa transparence. Suite à plusieurs complications pendant le montage de l'exposition on a réussi à installer l'œuvre plus ou moins tel qu'on l'avait espéré. Le jour du vernissage plusieurs personnes, certaines liées au monde de l'art, d'autres non, ont remarqué la composition d'ombres que cette sculpture produisait. L'œuvre était en train de rendre visible ce que je n'avais pas pu voir, elle disait ce que je ne pouvais pas dire.

Nous voilà de nouveau face à l'incapacité de l'artiste dont parlait Marcel Duchamp. À cet égard, selon Cristoph Menke l'art se situe au sein de la transition et la divergence entre la capacité et la force³⁶. La capacité consiste à pouvoir faire quelque chose, cela implique la répétition d'une forme générale. D'autre part, la force est le contraire de la capacité; elle n'a point de forme mais elle est formatrice, elle est active mais inconsciente. Cette apparition, involontaire, d'ombres a justement rendu visibles la transition entre la capacité et la force, entre ce qui a été fait et ce qui a lieu. C'est bien là que se joue le processus artistique. Je me suis alors rappelée à ce sujet de Gilles Deleuze mettant en rapport *les ombres, les reflets, les échos...* avec la notion de répétition qui, dans sa complexité, est *inséparable de la différence*. La notion de répétition développée par Deleuze me provoque un effet semblable à celui de l'ombre, elle dévoile quelque chose que je ne vois ni ne fais point, mais qui existe. Un ensemble de questions résulte de ce rapport: La répétition rend-elle visible ce que l'artiste ne peut ni faire ni voir? Rend-elle visible, à travers le processus artistique, cette transition entre la capacité et la force? Dans un tel cas, comment fait-elle? Est-ce une façon de permettre à la différence d'exister? La différence limite-t-elle la répétition et non l'inverse?

36. MENKE, Christoph, "La fuerza del arte. Siete tesis", Revista INDEX, no 0, 2010. pp. 6-8. [en línea] Disponible en: < <https://www.macba.cat/es/aprender-investigar/publicaciones/index-numero-0>> [consulta 4-1-2015]

37. DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*. Presses Universitaires de France, Paris, 1968.

4. BAGAGES POUR UN VOYAGE: VÉHICULE, TRAJET ET DESTINATION

La présente thèse est un voyage, au delà de la géographie même. À part le fait d'avoir été développée pendant 5 ans entre Bilbao (Pays Basque), Pau (France) et Banff (Canada), des périodes durant lesquelles il me fut possible d'être en contact avec d'autres chercheurs pour contraster certaines idées, il s'est également agi d'un moment de déficit personnel et intellectuel important. J'étais décidée dès le départ à profiter de l'occasion, du point de vue temporel ainsi qu'économique, et à me servir de cette chance, assez inhabituelle dans le milieu artistique actuel, pour remettre en question tout ce que j'avais fait et appris auparavant. Tel que l'on pourrait s'y attendre cela a provoqué une crise qui, bien qu'infusant la totalité de la thèse, se ressent tout particulièrement à la fin du deuxième chapitre. Cela a du bon car je crois que l'évolution de la thèse reflète les différentes phases de cette crise, son apparition, son dénouement, le fait de s'y perdre pour se retrouver. Il convient de rappeler qu'une crise n'est qu'un stade nécessaire à la transformation, un changement. Et dans la mesure où il s'agit de l'objectif à atteindre à travers mon travail artistique, entre autres, cette crise est donc naturelle et nécessaire du point de vu académique.

Toutefois, ce voyage ne peut être entrepris sans bagages. Dans les sections précédentes le résultat espéré à été définit comme le dessin d'une méthodologie de recherche artistique destiné à rendre visible et agir à travers le processus artistique. Les règles du jeu ont été signalées de même que les questions de recherche entraînées, optionnellement, par la notion de répétition. Il s'agit à présent de faire le choix des principaux piliers thématiques sur lesquelles se fondera cette recherche, désignés comme des morceaux de celle-ci. A propos de l'idée de voyage on va préciser un trajet, un véhicule de transport et une destination, atteinte ou non.

Le trajet, tout d'abord, s'identifie avec le processus artistique sur lequel, ou plutôt, à travers lequel la recherche se configurera. En faisant référence au processus artistique je ne me rapporte pas seulement à ce que l'artiste puisse faire, mais aussi à ce que fait un spectateur avec ce qu'il voit. Il s'agit d'un rubrique appuyée sur un sujet quelque peu «*maladroit*»: ce qui a été appris à travers ma production ou ce que j'ai perçu en tant que créatrice. Les points forts liés à ce sujet se développent tout au long du deuxième et du troisième chapitre. Le premier chapitre est une mise au point suivant une perspective plus théorique.

Dans un second temps, le véhicule choisi. Puisqu'ainsi l'a révélé la question de recherche, ce véhicule sera la répétition. Ce choix, fait au départ plus selon l'intuition que d'après des déductions, tient à plusieurs facteurs: a) il s'agit d'une notion suffisamment située, mais qui en même temps reste ouverte au devenir, afin de respecter les mouvements convergents et divergents de l'approche méthodologique; b) son rapport paradoxale et nécessaire avec la différence rend visible les porosités propres aux contraires, évitant ainsi de tomber dans le piège d'une pensée binaire liée à la représentation; c) à cet égard Jacques Derrida³⁸ signale que le numéro trois est celui de la répétition, en affirmant que le centre d'intérêt n'est ni le premier ni le second mais l'espace intermédiaire, ce qui renvoie à l'idée de Menke de la transition entre la force et la capacité; d) Gilles Deleuze³⁹ définit la répétition non pas comme un concept, mais comme un non concept en tant que notion liée à un temps et à un espace, ce qui, dans le cas présent, est susceptible de s'ajuster à un projet sans concept mais situé tel qu'on le recherche; e) finalement le plus difficile, l'*intra-action*⁴⁰ de Karen Barad; un concept défini comme le genre de rapport basé sur un réagencement interactif permanent moyennant lequel les êtres humains et non humains, animés et non animés, existent au sein de phénomènes, un concept plaçant la répétition au delà de la stratégie humaine de production.

En troisième et dernier lieu, il fallait établir une destination. Il ne s'agissait pas tellement de l'atteindre comme d'avoir un cap. Ceci fut nécessaire lors de la crise citée antérieurement, lorsque le choix de la répétition commença à se dissoudre et à perdre le fil. La répétition était partout et nulle part, autrement dit, le phare qui guidait jusqu'alors la recherche avait disparu. Et il existait énormément de documents académiques, et de théorie en général, liés à la répétition et à l'art. Pourtant, seule une petite partie parmi toute cette information abordait son rapport au processus artistique. Je pris alors la détermination de classer la répétition en fonction des trois positions où l'artiste retrouve au long de sa carrière: a) sur scène, c'est à dire, dans une exposition et dans ses relations avec les institutions culturelles et le système de l'art; b) dans les moments de retraite, des moments qui renvoient à cet espace temps où l'artiste se cherche; c) dans la rencontre, lorsque tout créateur-producteur s'embrouille avec d'autres créateurs-producteurs. De cette sorte surgit la structure ou la table de matières de cette thèse. Chacune de ces trois positions se rapporte au chapitre un, deux et trois respectivement. Disons que, de manière indicative, les études de la

38. *Dès lors que le centre ou l'origine ont commencé par se répéter, par se redoubler, le double ne s'ajoutait pas seulement au simple. Il le divisait et le suppléait. Il y avait aussitôt une double origine plus sa répétition. Trois est le premier chiffre de la répétition. Le dernier aussi car l'abîme de la représentation reste toujours dominé par son rythme, à l'infini. L'infini n'est sans doute ni un, ni nul, ni innombrable. Il est d'essence ternaire.* DERRIDA, Jacques. *L'écriture et la différence*. Le seuil, 2019, p. 435.

39. DELEUZE, Gilles, op.cit. *Différence et...*

40. BARAD, Karen, op.cit. *Intra-actions, Interview of...*

41. CABO, Iñigo. *La discontinuidad configurativa y lo sin-sentido. De la discontinuidad configurativa del objeto arte en la producción de sentido, al corte y co-presencia de lo sin-sentido en el proyecto artístico*. Tesis doctoral dirigida por José Antonio Liceranzu Martínez, Universidad País Vasco, Bilbao, 2017.

42. MUÑOZ, Leire. Muñoz. *Eco, obstáculo, resonancia, reflexión*. (Máster en creación e investigación). Trabajo fin de máster dirigido por Fito Ramírez Escudero, Universidad del País Vasco, Bilbao, 2017.

43. MARTINEZ, Chus, op. cit. "How a Tadpole...."

44. LACAN, Jacques. *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Libro 11. Paidós, Buenos Aires, 1964.

répétition d'un point de vue culturel et institutionnel correspondent au premier chapitre, alors que les textes abordant la répétition en rapport à la psychanalyse, plus concrètement aux théories de Sigmund Freud et de Jacques Lacan, ont pris leur place dans le chapitre second. Or il fallait encore préciser une destination permettant de réaliser le troisième chapitre, et cela contredisait l'approche d'une thèse sans concept ni objectif défini. La rencontre avec d'autres artistes constitua l'élément clé. Ces études de cas ont entraîné la nécessité de mieux concrétiser un résultat et de trouver une certaine limite naturelle, non forcée, pour la répétition et pour le processus artistique. Certaines conversations avec les artistes-chercheurs Iñigo Cabo et Leire Muñoz furent particulièrement utiles. Tous deux misent sur une *projet artistique en coprésence avec le réel*^{41/42}. La dOCUMENTA (13), déjà citée, propose elle aussi une recherche artistique au sein du réel⁴³. Cette notion, le réel, la destination de ce travail, tentera de se définir le long de la présente thèse. Dans toutes façons le réel, à la base, s'associe à la nature, alors que la réalité serait la conception que l'on en a. En outre, du point de vue psychanalytique, le réel est ce qui ne pourra guère se représenter. Face à une telle impossibilité, Lacan⁴⁴ soutient qu'en partant à sa rencontre il s'agira toujours, et de façon paradoxale, d'une non-rencontre avec le réel. En pareil cas, la question de la recherche se reformule: la répétition rendra-t-elle visible le mouvement, ou la tentative de mouvement, du processus artistique vers le réel?

1. THE EXPECTED OUTCOME: A PROBLEM IN / WITH / THROUGH ARTISTIC RESEARCH

We begin at the end, by thinking about what we expect our outcome to be. It is easy; we want not so much to invent or to solve a problem, but to bring to light the process of looking into it. But what kind of problem, or outcome, might be expected from a piece of artistic research in the form of a doctoral thesis? To combine the words *research*, *thesis* and *art* is in itself at least paradoxical, when not directly problematic. According to Chus Martínez, “*the term artistic research is confusing because of its similarity with research as understood in academia. (...) Above all, it entertains a paradox in the possibility of a non-deliberate system at the core of a deliberate one*”¹. This research, therefore, in its intent to be problematic rather than problem-solving, must take into account the possibilities and opportunities opened up by that paradox.

“*A paradox is an endless spiral. To break out of it, we must break out of the world and create a new one*”². I relate this quote by Marta García Matos almost automatically with Jean Luc Nancy when he says that “*art is always the art of making a world*”³. He goes on to consider the relationship between art and the world, distancing himself paradoxically from the *art world*. This leads me to understand what is demonstrated by García-Matos when she claims that some “*types of paradox are based on errors in intuition, or overly generous (to which I would add, overly general) assumptions about the objects of our studies; and that resolving these implies encountering new definitions or reconsidering the nature of these objects, meaning that once our new system has been adopted, we may need to prepare ourselves for more surprises*”⁴. My intent here is thus not to define what art is or is not, or what artistic research is or is not; rather, I seek to explore how these processes unfold, to lose my track and find it again, by constantly questioning the nature of these issues and reconsidering their meaning today.

Let us now return to Chus Martínez’s statement. It can be said that art and research work in different directions. Whereas art considers process to outweigh the project, in research the opposite is true. Art does not obey the causal logic followed in the traditional idea of research, in the sense that the latter first proposes an idea and then attempts to demonstrate it. In this regard, Gilles Deleuze holds that a paradox is constructed as a force in tension between two

1. MARTINEZ, Chus. “How a Tadpole Becomes a Frog. Belated Aesthetics, Politics, and Animated Matter: Toward a Theory of Artistic Research”. En: *The books of books*, Catalog 1/3. Kassel, Alemania: Hatje Cantz Verlag, 2012, pp. 46- 57.

2. GARCÍA-MATOS, Marta, 2018. “El sentido cuántico II: paradojas”. [en línea] Física Cuántica - CCCB LAB, disponible en: < <http://lab.cccb.org/es/el-sentido-cuántico-ii-paradojas/> > [Consulta: 23-8-2018]

3. MICHAUD, Ginette. “Outlining Art: On Jean-Luc Nancy’s Trop and Le plaisir au dessin”. *Journal of Visual Culture*, 2010, vol. 9, no 1, pp. 77-90, disponible en: < <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1470412909354263> > [consulta 23-10-2015] (traducción propia)

4. GARCÍA-MATOS, Marta, op. cit.

5. DELEUZE, Gilles. *Lógica del sentido*. Paidós, Barcelona, 1994 (Orig. *Logique du sens*, 1969)

6. EUBA, Jon Mikel. *Writing Out Loud*. Dutch Art Institute (DAI), Arnhem, Netherlands, 2016, pp.185-186.

7. *There is culture and that is the rule. There is exception, and that is art. Everything tells the rule: cigarettes, computers, T-shirts, television, tourism, war. Nothing says the exception. That is not said. It is written, composed, painted, filmed. Or it is lived. And it is then the art of living. It is of the nature of the rule to desire the death of exception.* GODARD, Jean Luc. *Je vous salue, Sarajevo* (film), 1993. En: ROLNIK, Suely en "Archive Mania", The books of books, Catalog 1/3. Kassel: Hatje Cantz Verlag, 2012, p. 176.

8. OTEIZA, Jorge. Audiovisual Archives. Fundación Museo Jorge Oteiza.

contrary, but simultaneous senses⁵. He considers that the duality of the paradox underlies ideas and sensitive bodies and materials. In spite of this, he does not locate it in the being of things, but in their becoming. Deleuze claims that the act of becoming cannot be reduced, being outside the dimension of limited, measurable things. The artist Jon Mikel Euba's ⁶ words may be revealing here: when he writes about the process of John Cage's emblematic work *Bacchanale* (1940), he criticizes how art history, in turning artworks into unrepeatable myths, renders the process of making them invisible. Euba writes that Cage, finding that his piano composition was not working, realised he needed to turn his piano into a percussion instrument, and used the materials he had closest at hand for the purpose. Euba appears to consider that, although art history might consider this an anecdotal fact, it is actually foundational in the making of Cage's piece. Through many similar examples, Euba defines his book *Writing Out Loud* as an effort to bring visibility to the process of making art. I have borrowed this principle to define the main aim of this research.

Artworks are habitually exhibited in museums as if they were results or an outcome, when in actual fact they are merely the tip of the iceberg in an infinity of processes, some visible, some invisible, that have gone into the building of each piece. The previous example showed how art history renders the process invisible; equally, culture can be said to inevitably reduce it. *Inevitably* due to the fact that as art produces, culture disseminates; and dissemination today requires immediacy and simplification. Filmmaker Jean Luc Godard states this more forcefully; culture, he claims, is the rule, while art is the exception, and it is therefore the nature of the rule to desire the death of the exception⁷. This is why, as Jorge Oteiza said, the artist always feels uncomfortable exhibiting⁸. There is little space today for complexity, depth, irresolution, or the slowness of attending to the paths of the artistic process from a non-passive, productive position, whether we are artists or viewers, writers or readers, musicians or listeners, etc. Each of these directions, culture or art, creates a system of difficulties and discomforts similar to the system of artistic research within an academic context, of which this research is an example. In this regard, I have had to question whether these relationships – the relationship of art to culture and that of art to research – are simply opportunistic or truly necessary. It is beyond the scope of this thesis to answer that question, but the difficulties ensuing from it constitute a challenge or motivation, a sort of permanent tension that has forced me to constantly interrogate my own position and what this work will be able to

contribute. I hope that the outcome of this thesis in both the academic world (publication, collaboration with research groups, the writing itself, etc.) and the cultural sphere (art residencies, exhibitions, etc.) will be a responsible, rigorous, critical and productive contribution to this tense and complicated relationship.

Carolyn Christov-Bakargiev holds that *“the artist (and, I would add, the art researcher) is trapped between the emancipating force of art practices - or the imagination; and the fact of being the prototypical example of precarious, alienated labour that creative work has become in the twenty-first century”*⁹. In order for this work to be truly productive and useful it must be played, experienced and even suffered in that particular juncture. The point of view expressed in this thesis is that of someone who seeks to produce something in the field of art research with the intent to make her efforts useful to other producers with similar aims.

In a closer look at the state of the art of artistic research today, we find that not only do culture and art history render the artistic process invisible; our own perception, common sense or understanding may also tend to oversimplify it. Let us remember here that the artwork is not the result of a causal, direct relationship between an idea and the illustration, communication or materialisation of it. Rather, as I previously indicated, the piece is merely the visible edge of a set of conscious and unconscious, meditated and random, known and unknown, perceptible and imperceptible processes which exist together with it. This definition would lead us to better understand what Marcel Duchamp termed the *coefficient of art*, as the *inability of the artist to express fully his intention, this difference between what he intended to realize and did realize (...)*¹⁰. Similarly, Christov-Bakargiev reminds us that *“art is defined as much by what it is, as by what it is not; by what it does, or can do, as by what it does not, or cannot do; it is defined even by what it fails to achieve”*¹¹. This study thus takes a similar approach to Christoph Menke’s revisions of Adorno in his book *The Sovereignty of Art*¹², where he speaks of the essence of art and its aesthetic negativity. Menke uses Adorno’s critical models to explain the existence of a non-aesthetic experience involving a process of understanding, and another aesthetic experience which is process-based and unending, and determined as an experience that refuses the *paradoxically inevitable effort of understanding*. This leads us to understand his claim that art is not only a form of production of knowledge¹³. This line of thinking also leads me to question the possibility of my

9. CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. “The dance was very frenetic, lively, rattling, clanging, rolling, contorted, and lasted for a long time”. En: *The books of books*, Catalog 1/3. Kassel: Hatje Cantz Verlag, 2012, p. 35

10. DUCHAMP, Marcel. “The Creative Act,” *Artnews*, vol. 56, no. 4 [June 1957], pp. 28-29.

11. CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. “The dance...opc.cit., p. 30.

12. MENKE, Christoph. *La soberanía del arte*, Visor, Madrid, 1997.

13. Menke says; *Aristotle believed that this artistic showing of our life-forms has the effect not only of making us aware of those forms but also of creating trust in their substance and their existence. (...) The mode of operation of philosophy is to question our concepts, by which we try to make sense of ourselves, from the inside, while art uses those concepts in a non-conceptual way. In truth, art never worked that way; by showing our ordinarieness it rendered it uncanny.* MENKE, Christoph en *When Is Now? by Carolyn Christov-Bakargiev, Chus Martínez, Christoph Menke*, Mousse magazine n° 34, 2012.

14. *This is probably one of the main functions of form. And of course art also produces space, a sense of scale, etc. Art is there to register our potential relations with the empirical world.*

MARTÍNEZ, Chus. In: *When Is Now?* by Carolyn Christov-Bakargiev, Chus Martínez, Christoph Menke, Mousse magazine n° 34, 2012.

15. DELEUZE, Gilles. *Difference and repetition*. Columbia University Press, New York, 1994, p.63.

16. Lessons taught by Ángel Bados that I have attended; *Lenguajes y Técnicas: Creación Escultórica* (2005-2006, Licenciatura de Bellas Artes de la UPV/EHU. *Arte y significación* and *Arte y representación*, (2009-2010) (Plan de Doctorado de la UPV/EHU). From now on, when Angel Bados is quoted, will be in reference to these lessons, unless another context is mentioned.

17. DELEUZE, Gilles. *Difference...op.cit.*, In Preface, xxi.

18. MCNABB, Darin. "Sobre la investigación para una tesis". Un análisis de la diferencia entre los diferentes niveles académicos y unos consejos generales acerca de la investigación. [en línea] disponible en: < <https://www.youtube.com/watch?v=IHJr-Aj1dyQ> > [consulta 22-12-2017]

own *artistic research-as-thesis* being able to contribute something, in particular because of its academic and pedagogical dimension. In this conjuncture it is fitting to quote Chus Martínez's speculation on the possibility of art generating something – *sensations, or temporal sense* – in order for that something to generate another thing²⁴. This idea has led me to write in a manner general enough to be shared, but concrete enough to be *something*.

This text, as Deleuze had his professor say, should not say *Do as I do!*, but *Do it with me!*; "*The movement of the swimmer does not resemble that of the wave, in particular, the movements of the swimming instructor which we reproduce on the sand bear no relation to the movements of the wave, which we learn to deal with only by grasping the former [the instructor's movements] in practice as signs...We learn nothing from those who say: 'Do as I do'. Our only teachers are those who tell us to 'do with me,' and are able to emit signs to be developed in heterogeneity rather than proposed gestures for us to reproduce*"¹⁵.

We may then say, as Ángel Bados¹⁶, for whose teachings I will always be grateful, that the artist works with what he/she does not know; so that artistic research seeks to say something that cannot be said; or, as Deleuze states in the opening to his book *Difference and repetition* I will write about what I do not know; "*How else can one write but of those things which one doesn't know, or knows badly? It is precisely there that we imagine having something to say. We write only at the frontiers of our knowledge, at the border which separates our knowledge from our ignorance and transforms the one into the other. Only in this manner are we resolved to write. To satisfy ignorance is to put off writing until tomorrow - or rather, to make it impossible. Perhaps writing has a relation to silence altogether more threatening than that which it is supposed to entertain with death. We are therefore well aware, unfortunately, that we have spoken about science in a manner which was not scientific*"¹⁷.

With these parameters, I attempt to situate this artistic research at the same academic level as any other doctoral thesis. Here, as Darin McNabb¹⁸ affirms, if the Final Year Dissertation is based on a deductive inference and the Masters Dissertation an inductive one, then the doctoral thesis will be based on what Charles Sanders Peirce terms the scientific method of abduction. This method introduces a new idea into thinking, and there exists no procedure or methodology to follow for it. Abduction is a process closer to intuition, or the

non-knowing of intuition. And, as Chus Martínez asserts through the relationship between the *maybe notion* and artistic research¹⁹, intuition's non-knowing is nothing like the non-knowing of hypotheses restricted by causal logic.

Whatever the outcome of this thesis, the result I expect of it is determined by the previous paragraph. Paradoxically, as I have said, to use abduction means that there is no a priori methodology to fall back on; similarly to the process of making art, which, as the artist Iñaki Imaz has affirmed, *we invent step by step*²⁰. The outcome is therefore conceived as a methodological problem which will lead to the invention of a methodology for artistic research. Bringing this method into play will also mean that the outcome may go beyond simply making the artistic process visible, to working and acting through it. In summary, the main problem shifts from being what is said, to how it is said, in the hope that this new method will also lead to new ideas on how we think about art.

2. RULES OF THE GAME: FIRST STEPS TOWARDS A METHODOLOGY IN / WITH / THROUGH ARTISTIC RESEARCH

The above section has led me to conceive of this thesis as a type of game where it is not the winnings that matter, but what we risk, and above all, how we risk it. As Bados says, you win what you risk. At this point, having defined my problem as a methodological one, I must stop to think about how risk is actually incurred in art and artistic research. In this case, I have first proposed a thesis which will not be based on *causal logic* which justifies or seeks to prove an idea; instead, it is based on the invention of a manner of approaching an idea, rather than the invention of an idea itself. This leads me to wonder about the possibility of a thesis with no concept. For this to be possible, as with any game – the randomness of casting the dice, for instance – a set of rules or limits must first be defined. The set of limits would constitute the first steps in the methodology I seek. The notion of limits would also establish a parallel between the artistic process itself and artistic research: both are structured by limits but both also seek to stretch them, to warp them, to open them up to becoming something else. Therefore rules and limits are not only important to obey, but also to disobey. This stretching or warping is also the horizon which reveals the effort of moving towards something we do not know, towards the unknown.

19. MARTINEZ, Chus. op.cit. "How a Tadpole..."

20. IMAZ, Iñaki. *Pintura como Proceso de Individuación. Caracterización y enseñanza*, Tesis doctoral dirigida por José Luis Casado Arsuaga y Jesús Melendez Arranz, Universidad del País Vasco (UPV/EHU), 2014, p. 51, disponible en: < <https://addi.ehu.es/handle/10810/16269> > [consulta 22-08-2016]

21. EUBA, Jon Mikel. *Conferencia- Presentación del libro Writing Out Loud*. En la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU), Leioa, marzo, 2017.

22. HARAWAY, Donna. "Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene". *Journal #75. E-flux*, 2016. [en línea] Disponible en: < <https://www.e-flux.com/journal/75/67125/tentacular-thinking-anthropocene-capitalocene-chthulucene/> > [consulta 10-12-2018]

23. HARAWAY, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, (Capítulo 7: Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial), Ediciones Cátedra, Madrid, 1991, pp. 313-347.

24. ZERUBAVEL, Eviatar. *The Clockwork Muse: A Practical Guide to Writing Theses, Dissertations, and Books*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1999, pp. 36-56.

25. *The documenta (Kassel, Germany) is regarded as the world's most important exhibition of contemporary art today. Ever since the first show in 1955, the documenta has made considerable contributions to the history of art. (...) According to Carolyn Christov-Bakargiev, the dOCUMENTA (13) will not be based on a preconceived curatorial concept; instead it will be "like a piece of choreography, [gathering together] multifaceted materials, methods, and forms of knowledge," which will articulate the "heterogenous ontologies" and "paradoxical conditions of life today".* VON OLSCHOWSKI, PETRA. *Art Dictionary Documenta*, [en línea], disponible en: < <https://www.hatjecantz.de/documenta-5041-1.html> > [consulta 4-10-2014]

While Jon Mikel Euba defines his aforementioned book as a toolbox for the contemporary producer²¹, I would like to present this work as an object that anyone can enter into dialogue with. This is also clearly influenced by exercises, and my contact, with the artist Itziar Okariz. Much of this thesis has been developed, moreover, as a dialogue with other objects such as books, as well as artworks, images of artworks, notes, memories, imaginings, etc. This is a thesis written on the margins of this variety of objects, seeking dialogue through contemplation, listening or active reading which has turned to writing. This method has also steered me away from the danger of dispersion which the initial proposal of a concept-less thesis might have led to. It is also comparable to the challenge that currently occupies me of conceiving an artistic project not based on representing an idea. Here, I will emphasize the word *initial*, because eventually, all, or almost all art ends up becoming a clichè or a representation. However, while this is easy to state, it is difficult to achieve. It is also difficult to find contemporary artists whose work is not based on representing ideas. This challenge and other questions defined my selection of artists for the case studies in *Chapter 3*.

This position defines a new limit: any readings or reflections of a theoretical nature must not stifle the ingenuity all artistic production requires. Subsequently, another limit arises: the images in artworks, whether by the artists I have selected for study or of my own making, may not be used to justify an idea. This rule is based on the principle that an image says nothing, yet says everything, or may justify or be justified by everything. To say this is to say nothing. Here I am reminded of Donna Haraway's statement, "*Nothing is connected to everything; everything is connected to something*"²². This will assure that my artistic research will become what is known as a situated project, in reference to Haraway's *situated knowledge*, as incarnated (and I would add, embodied) forms of knowledge, as opposed to rational, general forms which locate knowledge everywhere and therefore nowhere²³.

If the process of this thesis is defined by Eviatar Zerubavel as the making of steps for climbing a mountain²⁴, then the difficulty of artistic research is the effort of building one's own mountain as you climb it. This image follows the idea of a thesis with no concept, which will require walking, wandering, with no aim or fixed thematic direction. The choice of literature for this research is hindered by this approach. As I am not looking for concepts, but instead ways to work

with them, the *keyword-based* algorithmic system for bibliographical searches is of little use to me. I therefore made two extreme choices, almost as studio exercises, for gathering the documentation for this study. Both of them were possible due to my art and research residency at Banff Centre, Canada, during the compiling of this thesis. I chose Banff because of the specific characteristics of my work as an artist; but also because of the research carried out there by dOCUMENTA(13) in the year 2012. This, and their proposal in *The Retreat*²⁶, led to me conceiving a thesis based solely on the reading of one book. This book was to be *The Book of Books*²⁷, which I read and reread for an entire year. I truly feel that this research is heavily indebted to what I learnt over the course of that reading. On the other hand, and almost as a contrary exercise, I also began an uncompleted experiment at Banff, which consisted in not selecting certain books from the shelves, but in picking them up in the order they were arranged in and waiting to see what each one suggested to me in relation to my own ideas. Although this exercise is necessary incomplete, it was made possible by the quality of the specialised library at the Banff Centre.

Some time after having made these experiments, I realised they were pointing, though vaguely at that point, to a sort of methodology for my artistic research. This became obvious because of how closely they related to my manner of working as an artist. I thought I might call this a process of sedimentation where two opposite movements, of accumulation and erosion, occur. The former relates to the impossible task of reading all of the books in a library. Not following any kind of aim as you select leads you to exercise your non-deliberate critical thinking, because of the speed required by the exercise. This exercises your capacity to synthesize, which according to Bloom's taxonomy is the highest cognitive level, to the point where synthesis is being exchanged in current studies for the word *creativity*; "*The authors inter-changed the order of synthesis (create in the new taxonomy) and evaluation (evaluate in the new taxonomy) because they believed that creative thinking is a more complex cognitive process than is critical thinking. (...) In the new taxonomy, Create is ranked as the highest level of cognitive complexity, relegating Evaluate one step lower in the hierarchy. In essence, the authors of the new taxonomy have established that creativity is the most complex form of cognition. The revised taxonomy lists the following cognitive processes in progressively higher orders of complexity: Remember, Understand, Apply, Analyze, Evaluate, and Create*"²⁸.

26. dOCUMENTA(13) is articulated through for main positions corresponding to four possible conditions in which people, in particular artists and thinkers, find themselves acting in the present. (...)
 -Under siege. I am encircled by the other, besieged by others.
 -On retreat. I am withdrawn, I choose to leave the others, I sleep.
 -In a state of hope, or optimism. I dream, I am the dreaming subject of anticipation.
 -On stage. I am playing a role, I am a subject in the act of reperforming. (...)
 The four conditions relate to four locations in which dOCUMENTA is physically and conceptually sited- Kassel, Kabul, Alexandria/Cairo and Banff- (...) Each position is a condition, a state of mind, and relates to time in a specific way: while the retreat suspends time, being on stage produces a vivid and lively time of the here and now, the continuous present; while hope releases time through the sense of a promise, of time opening up an being unending, the sense of being under siege compresses time, to the degree that there is no space beyond the elements of life that are tightly bound around us. CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. op.cit, "The dance....", p. 35.

27. This volume is the book of all books: the catalog brings together essays, artists' projects, and a Garland of dOCUMENTA (13)'s core themes. It reproduces the publication series "100 Notes – 100 Thoughts" as facsimiles or in new layouts (...). [en línea] Disponible en: < <https://www.hatjecantz.de/documenta-13catalog-13-2796-1.html>> [consulta 4-10-2018]

28. HANNA, Wendell. "The new Bloom's Taxonomy: Implications for music education". Heldref publications, Vol. 108, No. 4, 2007. [en línea] Disponible en: < https://www.researchgate.net/publication/239800072_The_New_Bloom's_Taxonomy_Implications_for_Music_Education> [consulta 20-10-2016]

29. MORAZA, Juan Luis. *22ª edición Taller Picasso*. MAC, Museo de Arte Contemporáneo Gas Natural Fenosa, A Coruña, 2016.

30. MARTINEZ, Chus. op.cit. "How a Tadpole..."

31. BADOS, Ángel. Conferencia/ Conversación: (*déjame que lo haga*) impartida dentro de las *XXV Jornadas del estudio de la imagen: Mundanizar el mundo* en Centro de Arte Dos de Mayo, Móstoles, 2010. [en línea] Disponible en: < <https://www.youtube.com/watch?v=HSWgAa4uPDK> > [consulta 22-12-2018]

32. GARCÍA, Dora. entrevistada por POMET, Antonio, *Entrevista a Dora García*, 2013 [en línea] Disponible en: <<http://blogcentroguerrero.org/2013/10/entrevista-a-dora-garcia/>> [consulta 12-09-18]

Contrarily, erosion, where you make no attempt to swim in an infinite stream of books but instead follow the gash they have carved out. This choice came after the former one and was materialized by reading and re-reading *The Book of Books* again and again, intensively. The effort of submitting my reading to a single book ran in the opposite direction of the synthesis of the former exercise, being an extension in search of new relations. While the synthetic exercise was a form of non-deliberate critical thinking, this one exercises deliberate creative thinking. During the writing of this thesis, each of the two movements were embodied in Constantin Brancusi's *Endless Column* (1938) his own private mountain. The rhomboid figure, two triangles joined at the base, helped me to understand the continuous movement of aperture and closure, divergence and convergence, involved in doctoral artistic research. This is my own particular way of imagining a situated, concept-less project. It is how I manage to temporarily block my own understanding in order to give way to sensation and intuition. However, beyond its personal nature, this choice also relates to the inherent transdisciplinary nature of artistic research and also to the structural hospitality of the art practice itself. Juan Luis Moraza sustains that art is able to accommodate projects that cannot be undertaken within any other discipline²⁹. Artistic research is thus an ideal terrain for weaving new transdisciplinary networks, and for active listening, the accommodation of dissidence, difference, what has yet to be classified. This brings me to the final rule of this section, by which I present this thesis as a place for listening more than one for creating or arguing. This rule attempts to follow Chus Martínez's proposal of allowing imagination as much importance as memory³⁰. Memory hears what has already happened; this text seeks to give precedence to imagination over memory.

3. RESEARCH QUESTION *NOT TO BE ANSWERED*

The aforementioned sedimentation process involves not only accumulation and superimposition of things, and the gash opened up by them; but also remnants. In making art, as Bados has said, something falls, and this thing becomes a remnant for a new structure which drives us to act³¹. The action here in this case is the writing of this thesis. This remnant is to be the first stone to be laid in the building of my own mountain – its cornerstone, which will necessarily take the form of a question. Dora García speaks of her artistic practice as the capacity to formulate questions more than to answer them; sometimes, she says, finding an answer is the worst thing that can happen to the artist in her work³².

When asked what kind of questions artistic research asks, she responded by giving an example of a project of hers that began, *What would have happened if...?*³³ This leads us to understand Karen Barad's statement that it is not about looking for answers but allowing questions to blossom³⁴.

However, this will not mean I sit somewhere scratching my head insistently to force a complex question into being. Instead of this, I turn to my memory and search in it for what Isabel de Naverán terms a *non-resolved image*³⁵, which she describes as a problem or event that has happened to you but not yet been comprehended. Naverán claims that this might be a good beginning for artistic research. Itziar Okariz also speaks of a knot or problem that each artist faces in her or his practice³⁶.

Several different images and situations come to mind. I choose one from the year 2009, because enough time has gone by for me to perceive it from a distance, more clearly, and also because there is a natural ingenuity in it. This was in my first formal solo exhibition, at an institution, for a prize for young artists. The exhibition was mostly comprised of sculptures in glass and digital photographic prints in different formats. One of the sculptures was in the shape of a wheel, made of two circumferences of transparent glass. I had planned to place it a little higher than the customary height for paintings. Because it was fragile and complicated to mount, I had not tested this out previously in my studio. Interestingly, the material qualities of glass are transferred to the body which holds them, which was rigid and tense, but also aware of its own fragility and *transparency*. There were some difficulties in mounting the piece but finally we managed to set it up more or less as I had hoped. At the opening some days later, several people, some from the art world and others not, pointed out the shadow composition cast by the piece. I had not even noticed it. The sculpture was visualising what I had been unable to see and saying what I could not say.

This leads me once again to Marcel Duchamp and the inability he describes in the artist. Christoph Menke considers art to exist in the transition and divergence between capacity and force³⁷. Capacity is the ability to do something, and involves the repetition of a general form. Force, on the other hand, has no form and yet is formative; it is active and yet unconscious. Noticing those shadows, which had arisen independently of my own intention, revealed the transition between capacity and force, between what I had made and what

33. GARCÍA, Dora entrevistada por *Grid Spinoza, Entrevista a Dora García* [en línea] Disponible en: < <https://gridspinoza.net/resources/entrevista-dora-garcia> > [consulta 11-06-18]

34. BARAD, Karen. *Intra-actions, Interview of Karen Barad by Adam Kleinmann*. Mousse Magazine 34. Milán, 2012. [en línea] Disponible en: < https://www.academia.edu/1857617/_Intra-actions_Interview_of_Karen_Barad_by_Adam_Kleinmann_ > [consulta 4-09-16]

35. DE NAVERÁN, Isabel. *Taller Metodologías Artísticas. Herramientas de Investigación dentro y fuera de las Artes*. Centro de Arte Contemporáneo de Huarte- Uharteko Arte Garaikide Zentroa, 2016.

36. OKARIZ, Itziar. *Taller para artistas. Programa de formación para artistas guiado por Itziar Okariz y Jon Mikel Euba* en Tabakalera, San Sebastián, 2018.

37. MENKE, Christoph, "La fuerza del arte. Siete tesis", *Revista INDEX*, no 0, 2010, pp. 6-8. [en línea] Disponible en: < <https://www.macba.cat/es/aprender-investigar/publicaciones/index-numero-0> > [consulta 4-1-2015]

actually happened – which is the place of the artistic process. Gilles Deleuze relates *the shadow, the reflection, the echo*, etc., with his complex notion of repetition which is *inseparable from difference*³⁸. Deleuze's idea of repetition has a similar effect on my thinking to the shadow: it unveils something that I have not seen or made, but which exists. This relationship elicits a number of research questions: Does repetition make visible what the artist is unable to see or make? Is repetition in the artistic process a means of making visible the transition from capacity to force? Is repetition a way to allow difference to exist? Does difference limit repetition, rather than vice-versa?

4. EQUIPMENT FOR THE JOURNEY: VEHICLE, ROUTE AND DESTINATION

This thesis is a journey, and not merely a geographical one. It was written over a period of five years, in Bilbao (Basque Country, Spain); Pau (France) and Banff (Canada). Staying in different places allowed me the possibility of continually contrasting my material with other researchers, and was also an intellectual and personal challenge. I determined from the start to use this opportunity – the time as well as the financial means it gave me, which as indicated previously are not common to the artist in these times – to call into question what I already knew and had done. As could be expected, this led to a crisis. Although the crisis permeates the entire thesis, it is particularly palpable in Chapter 2. I like this, because I find that the evolution of the thesis reflects the different phases of the crisis, its entrance and exit, the fact of getting lost in order to find myself. Crises, let us remember, are the necessary means to transformation and change, which are the eventual aim of (among other things) the art process itself; so that this crisis was natural and even necessary in an academic sense.

Nevertheless, this journey requires some equipment. The above sections of this thesis define the eventual outcome of it as the design of a research methodology that will call the artistic process into visibility and act through it. I also outlined certain rules for this game, together with a number of research questions that will, almost by choice, lead to the notion of repetition. Finally, I will attempt to choose the pivotal themes for this research, which I will call its *pieces*. The idea of the journey will be used as a basis for encountering a route, a vehicle and a destination, whether or not this is arrived at.

My *route* will be identified with the artistic process that this research addresses, or more appropriately, through which it takes form. By *artistic process* I mean not only what the artist makes, but what the viewer makes of what he or she sees. This thematic block is grounded on the clumsy bulk of what I have learnt through what I do, or what I perceive as a maker of art. The pivotal points in this theme are to be found in Chapters 2 and 3, the focus of Chapter 1 being somewhat more theoretical.

Next, the vehicle for this journey, as the research question indicates, will be repetition. There are several reasons for this choice, which was initially an intuitive one rather than one arrived at by deduction. These are: a) It is sufficiently situated, and yet also open to different developments, to allow for the converging and diverging movements of my methodological proposal. b) The paradoxical, necessary relationship between repetition and difference allows the porousness between opposites to become visible, and it is thus possible to avoid a binary consideration of representation. c) Regarding the previous point, Jacques Derrida³⁹ claims that the number three is the number of repetition; the focus is not on the first or second, but in the intermediate space; this relates, in addition, to Menke's transition between force and capacity. d) Gilles Deleuze⁴⁰ defines repetition not as a concept, but as a non-concept, being a notion bound to a time and space. As such, it can be adjusted to a the concept-less, but nevertheless situated project that is my aim. e) Finally, I will introduce the most difficult concept, which is *intraaction*⁴¹, defined by Karen Barad as a type of relationship based on a permanent iterative reconfiguration through which beings – human and non-human, animate and inanimate, exist within phenomena. This concept allows repetition to be situated beyond a mere human strategy for production.

Lastly, it was necessary to define a destination; not so much in order to arrive there, but because this would provide an eventual aim to move towards. The need for this last piece arose with the experience of crisis, when the choice of repetition underwent a sort of dissolution. I began to see repetition everywhere and nowhere, and lost sight of the light that had until then guided my research. There was a great deal of academic documentation and theory generally relating to repetition and art; however, only a small amount of this dealt with repetition as related to the artistic process. I opted to classify this according to three

39. *Once the center or the origin have begun by repeating themselves, by redoubling themselves, the double did not only add itself to the simple. It divided it and supplemented it. There was immediately a double origin plus its repetition. Three is the first figure of repetition. The last too, for the abyss of representation always remains dominated by its rhythm, infinitely. The infinite is doubtless neither one, nor empty, nor innumerable. It is of a ternary essence.* DERRIDA, Jacques. *Writing and difference*. Routledge, 2001, p. 378.

40. DELEUZE, Gilles. op.cit. *Diferencia y ...*

41. BARAD, Karen, op.cit. *Intra-actions, Interview of..*

42. CABO, Iñigo. *La discontinuidad configurativa y lo sin-sentido. De la discontinuidad configurativa del objeto arte en la producción de sentido, al corte y co-presencia de lo sin-sentido en el proyecto artístico*. Tesis doctoral dirigida por José Antonio Liceranzu Martínez, Universidad País Vasco, Bilbao, 2017.

43. MUÑOZ, Leire. Muñoz. *Eco, obstáculo, resonancia, reflexión*. (Máster en creación e investigación). Trabajo fin de máster dirigido por Fito Ramírez Escudero, Universidad del País Vasco, Bilbao, 2017.

44. MARTINEZ, Chus, op. cit. "How a Tadpole...."

45. LACAN, Jacques. *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Libro 11. Paidós, Buenos Aires, 1964.

positions artists may encounter in the course of their trajectories: a) The staging of their work in exhibitions, and the fact of relating to cultural institutions and the art system in general. b) Withdrawal, meaning the space and time where artists search for themselves. c) The encounter, where all makers of art become entangled with other makers. These three points provided me with the structure or index for this thesis and correspond to Chapters 1, 2 and 3 respectively. As a guideline, repetition as studied from a more cultural or institutional perspective is covered in Chapter 1, whereas texts dealing relating it to psychoanalysis, in particular the theories of Sigmund Freud and Jacques Lacan, are examined in Chapter 2. Once this structure was formalized, it was still necessary to define a destination. This would provide the material for Chapter 3, while also contradicting the proposal of this thesis with no concept and no final objective. The key to resolving this became apparent in my encounters with other artists, in Chapter 3. The different case studies required a more precise result, meaning I had to encounter a natural and not a forced limit to both repetition and the artistic process.

In this point, my conversations with Iñigo Cabo and Leire Muñoz, both of them artists and researchers, were highly useful. Both favoured an *art project in co-presence with the real*^{42/43}. In addition to this, dOCUMENTA (13), as previously mentioned, also proposed that artistic research be carried out in the heart of the real⁴⁴. The notion of the real is the destination of this work, and shall be defined in the course of the thesis. I will say here that the basic initial concept of the *real* is as nature, while reality is defined as the way in which it is conceived. Furthermore, from a psychoanalytical point of view, the real is that which cannot be represented⁴⁵. According to Lacan, this impossibility means that any attempt to encounter it will always result in a *non-encounter* with the real. This leads me to reformulate the research question, Will repetition make movement visible, or make visible the artistic process's attempted movement in search of the real?



La repetición en arte, estrategia reflexiva de la práctica artística
La répétition dans l'art, stratégie réflexive de la pratique artistique
Repetition in art, reflexive strategy through artistic process



REPETICIÓN EN ARTE, ESTRATEGIA REFLEXIVA DE LA PRÁCTICA ARTÍSTICA

Este primer capítulo comenzó por la búsqueda de conceptos clave en relación a la repetición: *redundancia, pliegue, resonancia, doble, eco, reflejo, auto-retrato, auto-análisis, auto-reflexividad*. Estas palabras definieron las líneas generales de la idea de repetición junto con la noción de reflexividad. Esta unión llevó a concretar la repetición como una estrategia reflexiva de la práctica artística.

El arte conceptual de los años 60 y 70 ha servido como punto de partida, y a veces como callejón sin salida, para este tipo de repetición reflexiva. La influencia y deliberación sobre este tipo de piezas sitúan esta investigación en la posición en la que se encuentra todo trabajo artístico contemporáneo, es decir, encarando el cumplimiento o desarrollo de las vanguardias y neo-vanguardias radicales del siglo pasado. A su vez, la distancia temporal y generacional, visibiliza con menor inocencia la determinación del desarrollo tecnológico en la práctica artística de aquellos años, dejando entrever su similitud con dilemas artísticos actuales que se tratarán en los siguientes capítulos. De esta forma, este primer acercamiento a la práctica artística posmoderna se puede sintetizar con una mirada doble que debe responder simultáneamente a la evolución de las vanguardias y neo-vanguardias y a la determinación del desarrollo tecnológico.

Por tanto, se espera que la relación de los términos de repetición y reflexividad de cuenta de esta lógica doble. El término de repetición puede identificarse con la cultura de la imagen dominada no ya por las copias, sino por las copias de copias, es decir, por el simulacro. La repetición hoy en día no es una mera copia de un original, hoy no hay ni original ni copia, sino que nos topamos con el simulacro, o sea, la repetición de la diferencia. Por otro lado, el concepto de reflexividad alude a la especificidad de cada producción y a la posibilidad de sentido dentro de la superabundancia del simulacro actual.

Desde este punto de vista, estos dos términos se deben de complementar y limitar el espacio conceptual de este primer capítulo. Así se anhela, por tanto, un tipo de repetición reflexiva que se distinga de la noción de repetición identificada con lo semejante, lo sustituible y lo general. La investigación se centrará más

en las caracterizaciones de la repetición como una experiencia real, singular, es decir, definiremos una repetición que no engendre lo similar sino lo diferente. Es aquí donde el filósofo Gilles Deleuze y, en concreto, la complejidad de sus nociones diferencia y repetición se presentan como fundamentales y fundacionales de este apartado. El estudio de su libro *Diferencia y repetición*¹ es la base para adentrarse poco a poco en el estatus paradójico de la repetición que se busca en esta tesis.

Tras ello, el siguiente paso fue ejemplificar esta noción en aspectos, tanto formales como conceptuales de la práctica artística posmoderna. Esta fase la concebí más por medio de la intuición, que por lo racional. Y así, comenzó la búsqueda de estructuras o dispositivos artísticos que pudieran dar cuenta de la repetición reflexiva. Una vez realizada esta investigación de corte general, se hace hincapié en concretar estas estructuras por medio de la definición dos prácticas artísticas; la *posperformática* y la *apropiacionista*.

LA RÉPÉTITION DANS L'ART, STRATÉGIE RÉFLEXIVE DE LA PRATIQUE ARTISTIQUE

0.INTRODUCTION

Ce premier chapitre commença par la recherche de concepts clés en rapport à la répétition: *la redondance, le pli, la résonance, le double ou la copie, l'écho, ce qui est réfléchissant, l'autoportrait, l'auto-analyse, l'auto-réflexivité*. Ces termes ont défini les lignes générales de l'idée de répétition liée à la notion de réflexivité. Cette union nous a conduit à concrétiser la répétition en tant que stratégie réflexive de la pratique artistique.

L'art conceptuel des années 60 et 70 marqua le point de départ concernant ce style de répétition réflexive. L'influence et la délibération à l'égard de ce genre d'œuvres situent cette recherche dans une position qui revient à tout travail artistique contemporain, c'est-à-dire, en faisant face à l'accomplissement ou au développement des avant-gardes et des néo-avant-gardes radicales du siècle dernier. L'écart temporel et générationnel rend visible de façon moins naïve le développement technologique de la pratique artistique à cette époque-là, ce qui permet, à son tour, d'apercevoir une certaine ressemblance avec les dilemmes artistiques actuels. On peut donc délimiter cette première approche vers la pratique artistique post-moderne moyennant un double regard qui répondra simultanément à l'évolution des avant-gardes et des néo-avant-gardes ainsi qu'à la détermination du développement technologique.

On s'attend ainsi à ce que le rapprochement des termes *répétition* et *réflexivité* rende compte de cette logique. Le terme répétition peut s'identifier à la culture de l'image sous l'emprise non pas des copie mais des copies des copies, c'est à dire, du simulacre. La répétition n'est pas une simple copie de l'original, de nos jours, il n'y a plus d'original ou de copie, car c'est sur un simulacre que nous allons tomber, c'est-à-dire, sur la répétition de la différence. D'autre part, le concept de réflexivité renvoie au caractère spécifique de chaque production ainsi qu'à la possibilité de trouver un sens dans la surabondance du simulacre actuel.

De la sorte, ces deux concepts devront compléter et limiter l'espace conceptuel de cet écrit. On cherche ainsi à exprimer un concept de répétition réflexive se distinguant d'une notion de répétition qui, elle, s'associe à ce

1. DELEUZE, Gilles. *Différence et Répétition*. Presses universitaires de France. Paris, 1968.

2. BORGES, Jorge Luis, *Fictions*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1983. p.50.

3. DELEUZE, Gilles. op. cit. Différence...pp-5-6

4. BORGES, Jorge Luis, op. cit.

qui est semblable, remplaçable et général. La présente recherche va porter son attention sur les propriétés de la répétition en tant qu'expérience réelle et singulière. Il s'agit donc de déterminer une répétition produisant non pas quelque chose de semblable, mais de différent. Sur ce, le philosophe Gilles Deleuze et tout particulièrement la complexité de ses notions de différence et de répétition, sont les fondateurs et les fondements de ce chapitre. L'étude de *Différence et Répétition*¹ sert de base à l'approfondissement graduel dans la *situation paradoxale de la répétition* que cette thèse recherche.

1. ANALYSE ET IDÉE DU CONCEPT DE RÉPÉTITION

Je commence par une citation littéraire afin d'introduire le concept de répétition:

“Comparer le Don Quichotte de Ménard à celui de Cervantès est une révélation. Celui-ci, par exemple, écrit (Don Quichotte, première partie, chapitre IX):...la vérité, dont la mère est l'histoire, émule du temps, dépôt des actions, témoins du passé, exemple et connaissance du présent, avertissement de l'avenir.

Rédigée au XVIIème siècle, rédigée par «le génie ignorant» Cervantès, cette énumération est un pur éloge rhétorique de l'histoire. Ménard écrit en revanche:...la vérité, dont la mère est l'histoire, émule du temps, dépôt des actions, témoins du passé, exemple et connaissance du présent, avertissement de l'avenir”².

Il s'agit de deux phrases écrites identiques, même si d'après Gilles Deleuze, la deuxième est infiniment plus riche:

“Le texte de Cervantès et celui de Ménard sont verbalement identiques, mais le second est presque infiniment plus riche...”³

Cette citation appartient à une nouvelle de Jorge Luis Borges intitulée *Pierre Ménard, auteur du Quichotte*⁴ dont l'argument aborde la tentative d'un auteur imaginaire, Pierre Menard, de réécrire mot par mot *Le Quichotte* de Miguel de Cervantes. Ainsi, la première phrase est de Cervantès tandis que la deuxième appartient à Menard. Menard ne tient point à faire une copie, mais à produire des pages correspondant à celles que Cervantès a rédigées. De cette façon, c'est à travers les expériences de Menard que Borges propose de rejoindre *Le*

Quichotte. Les deux représentations se superposent, à savoir, d'une part, le texte de Cervantès oppose les fictions chevaleresques à la réalité, tandis que pour Ménard, à travers ce qu'il écrit, la réalité est la fiction même de Cervantès. Ainsi, Borges, au moyen de la répétition, nous fait prendre conscience de l'artifice propre à l'acte narratif. C'est dans cette prise de conscience, dans cette réflexion, que l'on retrouve le concept de répétition en forme de stratégie de réflexion que l'on recherche ici.

5. DELEUZE, Gilles. *Différence et Répétition*. Presses universitaires de France. Paris, 1968, p.37.

6. Ibidem. p.36

7. Ibidem. p.37

Cet artifice est un simulacre, c'est-à-dire, une différence. C'est pourquoi la deuxième phrase dans l'exemple précédent n'est pas une simple copie de la première, non, elle produit la différence. Suivant la théorie de Gilles Deleuze, nous pouvons retrouver dans cet exemple deux sortes de répétitions: *"L'une est le sujet singulier, le cœur et l'intériorité de l'autre, la profondeur de l'autre. L'autre est seulement l'enveloppe extérieure, l'effet abstrait"*⁵. (...) *"L'une, en extension, l'autre intensive. L'une ordinaire, l'autre, remarquable et singulière. L'une est horizontale, l'autre verticale. L'une est développée, expliquée; l'autre est enveloppée, et doit être interprétée. Une est révolutionnaire, l'autre, d'évolution. L'une est d'égalité, de commensurabilité, de symétrie; l'autre, fondée sur l'inégal, l'incommensurable ou le dissymétrique. L'une est matérielle, l'autre spirituelle"*⁶. *"L'une est une répétition « nue », l'autre une répétition vêtue. deux types de répétition, l'un concernant seulement l'effet total abstrait, l'autre, la cause agissante"*⁷.

D'après Deleuze, ces deux répétitions ne sont pas indépendantes l'une de l'autre, vu que l'une dépend de l'autre. En fait, ces répétitions s'articulent moyennant l'acceptation du libre simulacre dans n'importe quelle représentation. Une répétition externe, matérielle et dénudée qui serait la phrase répétée et identique. C'est une répétition agissant tel un reflet et qui produit une sorte d'écho sur elle-même. La proposition de Menard de faire coïncider ses paroles avec celles du récit de Cervantes serait donc une répétition intérieure, non sensible et provoquant la répétition extérieure. Il s'agit dans ce cas d'une sorte de répétition basée sur la conscience de soi en tant que simulacre, c'est une répétition produisant la différence.

2. LA PRÉSENCE DE CETTE IDÉE DANS LE DOMAINE DE L'ART

8. KRAUSS, Rosalind E.. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Editorial S. A. Madrid, 1996, p.101-132.

9. *Ibidem*, p.124.

10. BREA, José Luis. *Nuevas Estrategias Alegóricas*. Editorial TECNOS, Colección Metrópolis. 1991. p. 49.

Par conséquent, et en fonction du paragraphe précédent, l'art tel que l'on va l'aborder ici reviendra inévitablement sur ces notions de *répétition*, de *différence* et de *simulacre*. Un exemple bien graphique de ces notions est la photographie *Marquesa Casati* (1922) (Fig. 01) de Man Ray. Sur cette image on peut voir comment, à l'aide d'un procédé photographique, les yeux ont été dupliqués. Cet exemple sert à introduire le système de duplication *system of recurrence* défini par Rosalind Krauss⁸, comme une stratégie consistant à ajouter sa copie à un original. La copie supprime la singularité de l'original. Par conséquent, "*la duplication permet à l'original de subir l'effet de différence, du délai, d'une chose après l'autre ou d'une chose dans une autre: d'une proposition multiple de la même chose*"⁹.

Cette photographie, grâce à la duplication des yeux, ne représente pas seulement l'instant passé, elle dévoile aussi de façon explicite le moyen technique même et le support d'impression. Cela pourrait ainsi exprimer une double logique, une sorte de jeu ambivalent entre la représentation du référent et sa présentation, entre l'événement passé et le présent. De cette manière, et au moyen de la répétition, l'artiste nous montre l'origine et la causalité de son œuvre qui font ainsi partie de sa structure externe et formelle. Ce rapport entre le contenant et le contenu est ce que Krauss a nommé *morphological consonance*, un rapport qui par la suite sera lié à un certain système de réitération ou d'écho.

D'autre part, cette réciprocité entre l'intérieur et l'extérieur de l'œuvre nous renvoie à la notion de Pli, ainsi dénommée par José Luis Brea suivant la théorie de Deleuze comme étant "*(...) une production d'un intérieur sans l'extérieur ou d'un extérieur sans l'intérieur (...)*"¹¹.

Nous croyons donc qu'à travers la stratégie du pli l'artiste sera en mesure d'articuler les deux répétitions, pouvant ainsi rendre compte de la différence par la *répétition du Même*.



Fig. 01. Man Ray. *Marquesa Casati*, 1922.

3. LA RÉPÉTITION RÉFLÉXIVE DANS L'ART CONTEMPORAIN: DEUX STRUCTURES

3.1. La structure du Même

C'est une structure autoréflexive montrant une répétition faisant retour et écho sur soi. Il ne s'agira donc pas d'une structure ouverte à l'Autre, mais refermée dans sa construction. Cette structure est liée aux concepts de doubles, d'échos ou de reflets. Nous introduisons ainsi le *paradoxe des doubles ou des jumeaux* de Deleuze, "un paradoxe basé sur le pullulement d'individus absolument identiques quant au concept, et qui participent de la même singularité dans l'existence"¹¹. Dès lors, dans le cas présent, la répétition se fera moyennant le blocage du concept. Mais un concept peut toujours être bloqué.

Le genre autobiographique en constitue un très bon exemple, puisque l'auteur du récit est aussi son personnage principal. On y constate comment deux entités différentes sont sous le même concept de l'œuvre. En effet, le sujet crée le texte et, en même temps, il est créé par le texte lui-même. La *structure auto-productive* de ce type de système est alors évidente. L'autobiographie est un exemple de ces structures dans le domaine linguistique, mais quelles sortes d'œuvres pourront faire de même dans le domaine artistique?

Cette question nous renvoie, dans un premier temps, à l'art conceptuel des années 60 et 70. Il s'agit de structures qui s'autoproduisent et qui disparaissent à travers leur propre analyse. Des œuvres qui ne nous livrent rien d'autre que ce qui en fait des œuvres. *Boomerang* (1974) (Fig.02), de Richard Serra et de Nancy Holt, va favoriser l'analyse de certaines caractéristiques concernant l'art conceptuel de cette période. Il s'agit d'une vidéo où nous voyons l'artiste Nancy Holt avec des écouteurs. Elle commence à parler tout en s'écoutant elle-même, elle s'entend avec un léger retard dans le retour. Holt raconte sa situation. De cette manière, le moyen employé et le récit parlé mettent tous deux en évidence la répétition réfléchie. Les auteurs de l'œuvre, en utilisant la réverbération des mots, ne rajoutent aucune signification, mais travaillent à partir de la matérialité même de l'acte de la parole. Ce travail permet d'illustrer la notion de temps dans ce type de structures. Il s'agirait d'un temps en fonction du sujet central, d'une sorte de spirale où Holt se fond avec son propre passé. Le déplacement du sujet dans son propre reflet devient évident.

11. DELEUZE, Gilles. *Différence et Répétition*. Presses universitaires de France. Paris, 1968, p 22.



Fig. 02. Richard Serra et Nancy Holt. *Boomerang*, 1974.

C'est pourquoi, dans ce type d'œuvre, l'artiste nous est présenté comme un *sujet-en-plein-processus* et l'œuvre se définira en tant que circuit fermé autour du principe de réalité du sujet.

3.2. La structure de l'Autre dans le Même

Ces structures résultent d'une évolution de celle qui vient d'être décrite. Tout en étant une sorte de *structure du même*, ces structures sont en mesure de concevoir la différence. Si le cas précédent renvoyait à l'idée d'une autobiographie axée sur la singularité du sujet, dans ces structures l'artiste va assumer sa contingence et sa constitution précaire. Il n'y saisira pas le temps comme une forme circulaire en fonction du sujet, mais comme une forme pure et vide. Le sujet se trouve face à un avenir incertain et mal défini; un sujet morcelé par le chaos, par la différence la plus absolue, que l'on nommera l'Autre. Il s'agit donc de structures qui concevront cette différence à partir de leurs propres aspects constitutifs et qui mettront en évidence le *sujet-dans-l'œuvre* dans l'acte de représentation.

Le travail de l'artiste contemporain Reinhard Mucha nous servira d'exemple à l'égard de ces structures, et plus concrètement, *Le problème de la Figura Figure et du Fond dans L'Architectura Baroque* (1985) (Fig. 03). Cette œuvre présente une accumulation d'objets divers faisant partie du matériel d'exposition appartenant au musée où l'œuvre est exposée. Son caractère ambivalent est évident dans le rapport réciproque et quasiment parallèle de l'œuvre-même avec son espace environnant.

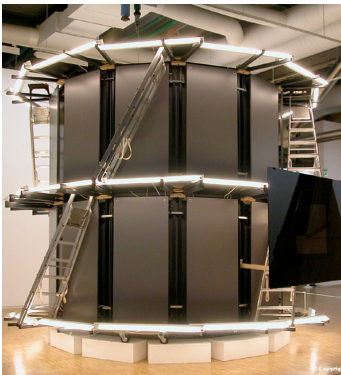


Fig. 03. Reinhard Mucha. *Le problème de la Figura Figure et du Fond dans L'Architectura Baroque*, 1985

On pourrait ainsi définir cette œuvre comme un intérieur sans extérieur ou un extérieur sans intérieur, autrement dit, comme un pli réflexif ouvert à la différence. Effectivement, elle va se découdre elle-même en fonction d'un devenir atteint au moyen de sa propre réflexivité.

4. LE PROJET ET LA POSE

La stratégie de la répétition est déterminée par deux mots clés:

12. LACAN, Jacques. *Los cuatro fundamentos del psicoanálisis*. Ediciones Paidós Ibérica. Barcelona, 1987

4.1. Le projet

Les structures antérieures sont liées à la notion de projet, définie en tant que plan d'exécution de l'œuvre. C'est pourquoi le projet implique une anticipation par rapport à la construction de l'œuvre et présente une double logique, car il doit prendre en compte aussi bien le moyen ou le processus, que la réalité extérieure à l'œuvre. Cela entraîne une prise de position qui va répéter l'œuvre d'avance et qui apparaîtra comme une force motrice dans le processus de l'artiste.

4.2. La pose

Il s'agit de la prise de position qu'implique le projet. Par exemple, quand nous posons pour une photographie, nous nous anticipons à notre conversion en image, en l'image de l'Autre, et nous posons afin de résister, ne serait-ce qu'un instant, au devenir de l'Autre. De cette façon, si le pli est vérifié par un exercice d'autoréflexion dans les conditions formelles de l'œuvre, la pose va non seulement mettre en évidence le processus même de l'œuvre, elle va aussi montrer l'option choisie par le *sujet-créateur*. Accepter l'attitude de la pose comme l'attitude de l'artiste implique d'accepter l'ambivalence du sujet-créateur en tant que producteur et produit. Ce concept est lié au champ scopique de Jacques Lacan¹² : le sujet voit tout en sachant qu'il est vu, par conséquent, le sujet n'est plus le seul maître du champ visuel.

A travers la pose, l'artiste pourra adopter la différence de l'Autre dans sa propre constitution et mettre en avant sa prise de position en rapport au moyen qu'il emploie. Il parviendra de la sorte à bien articuler les deux répétitions, c'est-à-dire, l'Autre dans la répétition du Soi.

5. LA RÉPÉTITION RÉFLÉCHIE DANS LES PRATIQUES ACTUELLES

5.1. Les pratiques post-performatives

Des pratiques à travers lesquelles l'artiste crée consciemment un événement afin de le reproduire en image. On pourrait dire que l'image est produite en fonction de l'action, autant que l'action se produit en fonction de l'image. Ce parallélisme entre image et action est possible au moyen d'un système ou d'une structure répétant l'image à l'avance.

5.2. Les pratiques appropriationnistes

Il ne s'agit pas tant d'exercices de production, comme de décontextualisation. Ces pratiques représentent un geste qui s'anticipe au destin-même de l'œuvre. Ce qui est le cas, par exemple, des re-photographies de Sherrie Levine (Fig. 04) dans lesquelles l'artiste, au moyen du geste de re-photographie, renvoie au système sa logique dupliquée. Elle n'a point l'intention de faire une copie. Levine cherche à créer une œuvre qui, sans être originale, cultive la différence, non pas à partir de l'identité du concept, mais à partir de la répétition.

6. CONCLUSION OU LE PROJET DE L'ARTISTE SERGIO PERGO

Vu que le projet a été défini comme une façon de produire les deux répétitions, l'œuvre de Sergio Pergo (Fig.05) est un exemple précis de cette idée. L'artiste se sert d'une série de dispositifs lui permettant de réaliser des actions spécifiques. Il s'agit d'un système de résolutions prises dans le but de renfermer l'œuvre sur elle-même. En ce sens, ses sculptures travaillent généralement avec l'espace d'exposition, tandis que ses œuvres sous forme d'images constituent une réflexion autour des conventions concernant l'espace et le temps de l'image-même. C'est pourquoi certaines de ses œuvres abordent le moyen ainsi que le processus de l'œuvre tout en révélant une sorte de répétition réflexive de la pratique-même.

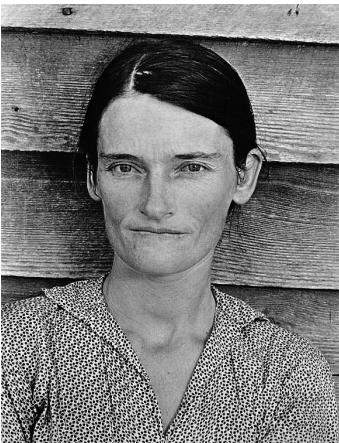


Fig. 04. Sherrie Levine. *After Walker Evans: 4*, 1981

Fig. 05. Sergio Pergo. *ANTI-After T. B.*, 2004.



REPETITION IN ART, REFLEXIVE STRATEGY THROUGH ARTISTIC PROCESS

0. INTRODUCTION

This first chapter begins with a search for key concepts in relation to repetition: redundancy, fold, resonance, double, echo, reflection, self-portrait, self-analysis, self-reflexivity. These words define the general lines of the idea of repetition along with the notion of reflexivity. This union leads us to determine repetition as a reflexive strategy of artistic practice.

Conceptual art of the 1960s and 70s has served as a starting point, and sometimes as a dead end, for this type of reflexive repetition. The influence of, and deliberation on, this type of artworks place this research in the position in which all contemporary artistic work is found, facing the fulfilment or development of the radical avant-gardes and neo-avant-gardes of the last century. At the same time, the temporal and generational distance makes the determination of technological development in the artistic practice of those years visible with less innocence, revealing its similarity with current artistic dilemmas that will be discussed in the following chapters. In this way, this first approach to postmodern artistic practice can be synthesized with a double look that must simultaneously respond to the evolution of the avant-gardes and neo-avant-gardes, and the determination of their technological development.

It can therefore be expected that the relationship between the concepts of repetition and reflexivity follows this double logic. The term repetition can be identified with the culture of the image dominated not only by copies, but by copies of copies; by simulacra. Repetition today is not merely a copy of an original. Nowadays, there is neither original nor copy, but we run into the simulacrum; that is, the repetition of difference. On the other hand, the concept of reflexivity refers to the specificity of each production and the possibility of sense within the current overabundance of simulacra.

From this point of view, these two concepts must complement and limit the conceptual space of this chapter. We thus aspire to demonstrate a concept of reflexive repetition that distinguishes itself from the notion of repetition identified with the similar, the substitutable and the general. Instead, this research focuses more on the characterization of repetition as a real and singular experience.

In other words, we will define repetition in a way that does not engender similarity but rather difference. It is here that the philosopher Gilles Deleuze and, in particular, the complexity of his notions of difference and repetition¹ are presented as fundamental and foundational to this chapter. An analysis of his book *Difference and Repetition* (1968) is the basis for gradually penetrating the paradoxical status of repetition that this thesis seeks to find.

1. DELEUZE, Gilles. *Diferencia y repetición*. Amorrortu. Buenos Aires, 2002. (Orig. 1968).

From here, a theoretical framework that reinforces this positioning is developed. The bibliographic material that is used is varied and includes diverse fields of philosophical, psychoanalytic and—with greater incidence—artistic study. In some of these texts, repetition is not the central theme but rather is exemplified as a strategy.

The next step is to exemplify this notion in both formal and conceptual aspects of postmodern artistic practice. This phase is conceived more by means of intuition than by rationality. With this, the search for artistic structures and devices that can account for reflexive repetition begins. Once this general research is complete, emphasis will be placed on specifying these structures through the definition of two artistic practices: *Post-performance* and *Appropriationism*.

1. DIFFERENCE AND REPETITION ACCORDING TO GILLES DELEUZE

Difference and repetition are important exponents in the thought of Gilles Deleuze. Both notions reflect a thought based on alterity and marginality, as opposed to the sameness and identity of representation. Because of this, these concepts cannot be explained through representation. In fact, they are not abstract and general concepts. As the words alterity and marginality reflect, they are singular notions linked to specific times and spaces and, therefore, relate to real experiences and not merely possible ones. These concepts do not produce recognition but nevertheless propitiate fortuitous encounters and concrete experiences. The author connects experience with experimentation through these notions.

When Deleuze ponders about repetition, he does not refer to a mere copy of an original dominated by equality, equivalence and generality. His theory is based on examples such as reflections, echoes, or doubles, and it maintains that these examples do not belong to the fields of similarity or equivalence because they cannot be substituted for each other. Each reflection, echo or double is an entity that cannot be replaced because they are not equal and, therefore, neither is their repetition. Repeating, then, consists in dealing with something unique or singular. Through his theory and example of doubles, Deleuze proposes three paradoxes to define repetition:

1. The Paradox of Doubles or Twins. He defines this as: “*a pullulation [swarming] of individuals absolutely identical in respect of their concept, and in the same singularity in existence*”².

2. The Paradox of *Symmetrical Objects*³. Two objects have the same form, scale and position of parts to whole, and have no conceptual differences. The concept is the same for different objects.

3. The Paradox of Tombs or Buried Objects. This third paradox is explained in the sentence: “*we repeat because we repress*”⁴. From the point of view of Sigmund Freud, this reflects on the contrary relationship between repetition and consciousness, or repetition and recognition. In this way, the conclusion is that repetition appears as the unconscious released from the concept.

2. DELEUZE, Gilles. *Diferencia y repetición*. Amorrortu. Buenos Aires, 2002 (Orig. 1968), pp.37-38.

3. Ibidem, p. 39.

4. Ibidem, pp. 41-45

These three paradoxes are three cases of the blocking of concept and, therefore, of the blocking of representation for the purpose of repetition. The three cases prove something identical in concept, such as the form of the Same in representation. Repetition is in the *difference without concept*. The repetition in these cases, for example, is located in space and time, which are both seen as repetitive mediums. In this definition, the difference is minimal—an *indifferent difference*—and the repetition echoes on itself and expresses its own existing power. That is: “a repetition which has found the means to define itself”⁵. This repetition is produced by not understanding, not knowing, and not remembering. It is a repetition that encloses itself without producing any difference, and therefore, Deleuze defines it as negative repetition.

5. DELEUZE, Gilles, op. cit., *Diferencia y...*, p. 39

6. DELEUZE, Gilles, op. cit., *Diferencia y...*, p. 23

As such, Deleuze argues that the blocking of the anterior representation is not sufficient to present a positive repetition and take into account the difference. A second force is necessary that is capable of producing a repetition, like a consciousness recognition of itself, that must be made in function of the future, of newness, and of difference. Deleuze gives the example of a party (he imagines a birthday party) and holds that the celebration is basically a repetition of the “*unrepeatable*”⁶. Therefore, repetition is not based on adding a second time or a third to the first time. The repetition is in the first power, that is, in the occurrence. The commencement (or birth) repeats every other celebration and not the reverse.

In the previous example, we can see two types of repetition. On one hand, we can see an external, material and naked repetition, and on the other hand, an internal and not sensible repetition that is the cause of the other repetition. The two are not independent from each other, since one depends on the other. Deleuze states that the opposition between the two previous repetitions is not sufficient, and that it must be explained by its own functioning because the difference is between the two repetitions. For this, a third repetition is necessary that goes beyond the nude and dressed repetition, or the fundamental and founded repetition. Deleuze seeks a repetition that does not eliminate or understand the difference but rather makes it, that creates the difference. In this repetition, there is no original or copy but only simulacra as a difference in itself. The difference is not sensible but constitutes the being of the sensory, a power that Deleuze defines as substance. Each type of repetition is connected with

7. MARTINEZ, Francisco José.
Ontología y diferencia. La filosofía de Gilles Deleuze. Editorial Orígenes, Madrid, 1997. p. 162.

8. DELEUZE, Gilles. op. cit., *Diferencia y...*, p. 446

a conception of time. The third one does not understand time as something repetitive, as a circle, but as a straight line, as a pure form. This third repetition refers to the *Eternal Return*, which is: “the recognition that the world is a dynamic and random chaos of unconscious drives”⁷.

“A single and same voice for the whole thousand-voiced multiple, a single and same Ocean for all the drops, a single clamour of Being for all beings: on condition that each being, each drop and each voice has reached the state of excess - in other words, the difference which displaces and disguises them and, in turning upon its mobile cusp, causes them to return”⁸.

In these last sentences of *Difference and Repetition*, Deleuze defines substance as a primacy that presents the being despite the affirmation of chaos and difference. That would be a univocal being that affirms becoming, dissimilarity, chance, and therefore, difference and the simulacrum.

On several occasions, Deleuze states that art is a fundamental field in which all of these repetitions occur simultaneously. Therefore, instead of delving more deeply into the philosophical concepts mentioned in this chapter, we will focus this research in terms of the artistic practices that produce this type of repetition.

1.1. THE REPETITION OF DIFFERENCE OR *BEING IN THE SIMULACRUM*

In this part, we will reflect on the notion of the simulacrum, which has a direct relation with the notions of difference and repetition as explained in the previous section.

We have seen that the concept of the *Eternal Return* proposed by Deleuze consists in affirming the becoming of difference as a unique reality. Conceiving of difference in itself is releasing it from the submission of the identity of the concept, which means releasing it from representational structure. The simulacrum is therefore a liberated and not a repressed difference. Thus, thinking about the simulacrum as the reality of our world is to claim a world where the real is unrealized, and reality accepts itself as pure mask, or as pure copy: “(...) *political culture has broken its ties with the past, and is not presented in relation to the great models of tradition as it was in the last great revolutions, a fact that leads to the conception of itself as a copy without an original, that is, as a simulacrum*”⁹.

Accordingly, the notion of the simulacrum defines contemporary reality as artificiality. An illustrative example of this is the mass media and social media, which is not conducive to a relation with *original reality*. They create their own reality, which plays a superior role with respect to our understanding of reality itself. We no longer talk about the manipulation of reality; we point to this *reality* that is autonomously created under its own intrinsic rules concerning the technological production network.

Surely this unprecedented situation is a current challenge for contemporary thought and aesthetics. José Luis Brea, for example, explains this change in the field of art as follows: “*From the old aura elevated by faith, to the cold ceremonial participation in mediatic and electronic consensus, which gives a new sign to aesthetic experience*”¹⁰.

Jose Luis Brea reflects on the artistic consequences of the transition from mechanical reproduction to telematic reproduction. An example is his comparison of the condition of the artwork as understood by Walter Benjamin in *The Age of Mechanical Reproduction*¹¹ with the current condition. Walter Benjamin reflects on decentralisation as a result of the reproducibility regarding the conception of

9. MARTINEZ, Francisco José. *Ontología y...* op. cit., p. 161

10. BREA, José Luis. *Nuevas Estrategias Alegóricas*. Editorial TECNOS, Colección Metrópolis. 1991, p. 6

11. BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. (Publicado en *BENJAMIN, Walter Discursos Interrumpidos*.) Taurus, Buenos Aires, 1989

the original and the copy, but there currently is no decentralisation, but rather “*an authentic radial eccentricism*”¹². Therefore, this uncontrollable contemporary reproducibility involves glorifying the simulacrum and, therefore, subverting the separation between the original and the copy, between true and false.

According to these notions, the thought of Deleuze seeks neither a good and solid original, nor a representational order that allows the separation of a copy from its original. The philosopher is positioned from the simulacrum itself, where there is no original. The simulacrum itself is the original. There is no longer a real world and a false world, but the *Eternal Return* of simulacra and multiple differences.

As such, the thought of representation based on the *Platonic scheme* does not conceive the copy itself and therefore cannot conceive the simulacrum. At this point, Deleuze and José Luis Brea propose an inversion of Platonism: “*Inverting Platonism, that is still the name of the experiment*”¹³. Platonism aims to distinguish between the Idea and the Copy. Moreover, within the copy itself, Plato distinguishes between copy-icons and simulacrum-ghosts based on their resemblance to the original model. While a copy-icon does not cause problems because it accepts its submission to the original, the simulacrum is a bad and subversive copy. The simulacrum confronts its own foundation. An inversion of Platonism does not imply putting the false world in place of the real world, since this would only create another hierarchy. It implies removing the distinction between the two worlds, which would be the destruction of the distinguishable line between the original and the copy. In this way, inverting Platonism means affirming the generative power of the simulacrum, which subverts and denies the original and the copy. Like the reality created by the mass media, the simulacrum is more powerful than reality itself and its manipulation. This conception of the simulacrum by Deleuze is important to understand the notions of difference and repetition, as well as the *Eternal Return*, which is basically a repetition of difference: *difference for itself*¹⁴.

In this context, we find the definition of the ghost as a series of simulacra that resonates as *difference for itself* and affirms the creative capacity of repetition. The notion of the ghost demonstrates the creative power of repetition through series, simulacra and their resonant relations. This free play of differences, released from all subjection to representation, might be an advantageous form

12. BREA, José Luis, *op. cit.*, p. 4.

13. BREA, José Luis. *Las auras frías. El culto a la obra de arte en la era postaurática*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1991. p. 9.

14. MARTINEZ, Francisco José. *Ontología y...* *op. cit.*, p. 259.

of contemporary art, according to Jose Luis Brea: “*The deconstructive operation of the hierarchical order of representation that precisely appears as the actual task of art*”¹⁵.

Rosalind Krauss poses a similar question: “*What would happen if we did not repress the concept of the copy?*”¹⁶ She answers herself by writing: “*A complex of cultural practices, including a demystified criticism and a truly postmodern art, have been put into action to invalidate the basic propositions of modernity and to liquidate them by exposing their fictional status. Positioned in a new perspective, we look at the origins of modernity and see how it dissolves into endless replication*”¹⁷.

Thus, we can see that the task of contemporary art inevitably involves the notion of simulation, as well as difference and repetition. In the following subchapters, our aim will be to analyze the relationship between repetition and postmodern art.

15. BREA, José Luis, *Las auras frías...* op. cit., p.10.

16. KRAUSS, Rosalind. “La repetición posmoderna”. En: *Arte después de la modernidad: Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Akal S. A., Madrid, 2001, p. 29. (Orig. in *October* Vol.18, The Mit press, Cambridge, Massachusetts, 1981, pp. 47-66)

17. *Ibíd.* p. 183

2. REPETITION AND ART

18. MARTINEZ, Francisco José, op. cit., pp. 265-266.

19. DELEUZE, Gilles, op. cit., *Diferencia y...*, p. 47.

20. Ibidem, p. 54.

As mentioned above, Deleuze states that art is a fundamental field in which all of these repetitions simultaneously occur. Francisco José Martínez affirms this: *“Once again the fundamental field where all these repetitions are produced simultaneously is art: in modern music (A. Berg, for example), as in the painting of Pop-Art, and in the novels of Butor and Robb -Grillet, the repetition of difference and of certain motifs occurs and returns again and again, although each time in a different way”*¹¹.

In this sense, Deleuze reflects on the contrast between the repetition of a decorative motif and the working mode of the artist in order to define the artistic process in terms of repetition. Decoration motifs are reproduced under the same concept, but the artist does not work like that and is not limited to juxtaposing copies of the figures. The artist: *“each time combines an element of one instance with another element of a following instance”*¹⁹. The artist introduces a movement, an asymmetry, an instability or a sort of aperture that will influence the overall effect of the work. This sort of aperture and imbalance will designate the origin and causal process of the work of art.

In this process, between the reproduction of the decorative figure and the working mode of the artist, we can distinguish two types of repetition. On the one hand there is repetition based on the same concept (decorative objects), and on the other hand, a repetition that defines itself in its difference, in the dynamic creative gesture. One is the repetition of the Same because of its lack of concept, and the other is the repetition of the Other, which is beyond the identity of the concept and comprises difference.

Neither repetition is independent, as in the example of the party, one causes the other. The dynamic and internal repetition is the reason for the static and external repetition and vice-versa. For example, the repetition of dissymmetry needs symmetrical objects to be produced. Therefore, as Deleuze states: *“(...) and everywhere, the Other in the repetition of the Same”*²⁰.

Nonetheless, it is important not to distinguish the two repetitions, but rather to understand how the two can be articulated in the artistic process. Thus, the question would be: How does the artist work?

Indeed, reminding us that the artist combines various elements in their work, Deleuze uses the following quote from Levi-Strauss to explain: “*These elements are interwoven by locking with each other and it is only at the end that the figure finds a stability that confirms and denies simultaneously the dynamic process according to which it has been executed*”²¹. Therefore, the asymmetry introduced by the artist designates the positivity of the artistic process, which will be the power itself or the force of the event or accident. In this way, thanks to the sort of aperture that the artist makes in the creative process itself, the final figure will show the process (the Same) and opens itself to the difference (the Other).

In relation to this mode of working in the artistic field, we find the following quote from Jose Luis Brea: “*Actually, it is a sort of metaphysical experimentation that gives body and substance to the latest art adventure. An adventure that goes through seriality and repetition, through the simulacrum and difference, that inhabits the (false) identity. An adventure that descends to the question of origin to throw itself at the bottomless ford of the simulacrum*”²².

Therefore, we are talking about a type of artwork that is based on a structure that shows its origin and, simultaneously, is open to difference, to the ford of the simulacrum. Thus, the aperture created by the artist makes the origin—the power of the work—become part of the exterior of the work, and the external difference becomes part of the interior of the work itself. The artist must proceed articulating both repetitions and carrying out a movement from inside to outside, and vice versa.

In relation with this creative movement of the artist, José Luis Brea refers to a device named by Deleuze as the baroque strategy of the fold: “*This is about the production of an interior without exterior or an exterior without an interior, ultimately, the articulation of a fold*”²³. In this case we are not interested in deepening the notion of the fold as a baroque strategy from Deleuze, but rather to find this device in contemporary art. We will rely on a text by Rosalind Krauss that exemplifies this notion through photography²⁴.

21. DELEUZE, Gilles, op. cit., *Diferencia y...*, p.48. (Orig. in: LEVI-STRAUSS, Claude. *Tristes tropiques*. Plon, 1955, pp. 197-199).

22. BREA, José Luis, op. cit., *Las auras frías...*, p. 9

23. BREA, José Luis, op. cit., *Nuevas Estrategias...*, p. 49

24. KRAUSS, Rosalind. “Fotografía y abstracción”. In: *RIBALTA, Jorge. Efecto Real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Editorial Gustavo Gili SA, Barcelona, 2004. p. 231-239. (Orig. in *October* Vol.5, The Mit press, Cambridge, Massachusetts, 1978)

2.1. ART AND THE FOLD / REFLEXIVE REPETITION

25. BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Ediciones Paidós, Barcelona, 2010, (Orig. 1980), p.26.

26. BARTHES, Roland, *Ibídem*, p.26. (Orig. in: LACAN, Jacques. *Le seminaire, Livre XI*, Éditions du Soleil. Paris, 1973, pp. 53-56).

27. Concept explained in previous pages.

28. KRAUSS, Rosalind, op. cit., "Fotografía y...", p. 234.

29. BARTHES, Roland. op. cit., *La cámara...* p.19.

We have already defined the concept of the fold as a production of an interior without an exterior, or an exterior without an interior, and as such, it is a device that allows access to the Other through the repetition of the Same. At this point, it is necessary to give a more concrete example of this device in current artistic practice. It is Rosalind Krauss who exemplifies the concept of the fold in artistic production through photography. To begin, she explains that photography exists because it is under the sign of the past, split by a singular event or lost encounter. Actually, this *lost encounter* is the reference that constitutes the potency of photography. Accordingly, Roland Barthes, in his book *Camera Lucida* (1980), associates this aspect of photography with different concepts of psychoanalysis, including what Jacques Lacan called *tuché*²⁵. Lacan defines *tuché* as: "a *lost reality, a reality that can no longer produce itself except by incessantly repeating an awakening that will never be re-achieved*"²⁶. This definition clearly illustrates the relation we have with the photographic reference. The reference is the unique instant captured by the photograph that will never be possible again. Therefore, as in the example of the party, we can only *repeat the unrepeatable*²⁷ because we know this unique event will never happen again.

The question is based on finding a strategy by which we can make the past become the present. Rosalind Krauss states this is only possible through the fold: "*The fold was a topological expression of recurrence. And recurrence was defined as a past that becomes present by repetition, as repetition*"²⁸. Thus, it is a reflexive fold that is focused on re-creating the experience of the lost encounter through the material conditions of the photographic device. Effectively, the goal is to keep the photographic reference at bay, looking for a kind of proximity between the object photographed and the printing surface. In this regard, Barthes states: "*The image presents an interruption in time while building a double of reality on prepared paper*"²⁹.

Therefore, the fold seems to express a double logic, an ambivalent play between the representation of the referent and the presentation of it, between the past event and the present, between what was and what is, and ultimately, between the Other and the Same. Through reflection on the lost encounter by means of the fold, that encounter begins to be reflected and serialized on the surface of the photograph itself. In other words, it creates a system of recurrence.

However, Krauss reminds us that the notion of the reflexive fold is different from the self-referential interest of Modern painting. Indeed, this type of painting bases its compositions in function of a full sign. For example, it justifies its production on relations, such as figure and ground, in order to create a multiplicity of meanings: "[In modern painting,] this yellow picture is simultaneously an image of atmospheric light and an image of the pictorial surface"³⁰. Instead of seeking this separation, this asymmetry of meanings and multiplying them, the reflexive fold looks for correspondence between them, not to create meaning but rather to block it. This notion of the fold does not seek meaning, but rather its absence. Only through the silence of this lack of meaning can photography extend to the uncertainty of the present. As it will be discussed later, Jacques Derrida states that meaning is never contemporary and, if the fold makes the past become present, it must not be positioned according to significance. This is reflected in the famous sentence of the painter Frank Stella: "*What you see is what you see*"³¹. Accordingly, the strategy of the fold would say something like: *this photograph is this photograph*. As such, the order of the fold does not involve the strategy of metaphor, but instead, metonym.

Thus, we see photography in transit between a dependent description of past reference and a reflection of the present through the reflexive strategy of the fold. The fold provides us with a system of recurrence through which we can articulate the interior and exterior of photography, which means that we can realize the Other in the repetition of the Same. Interestingly, Rosalind Krauss presents a concrete example of this system of recurrence (repetition or echo system) through surrealist photography. In the following chapter, we will continue to explain this.

30. KRAUSS, Rosalind. "Fotografía y abstracción". En: *Efecto Real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili SA. , 2004, p. 235.

31. Frank Stella quoted in: RORIMER, Anne. *New Art in the 60s and 70s Redefining Reality*. Thames & Hudson Londres, 2006, p.15.

2.2. REPETITION SYSTEM ACCORDING TO ROSALIND KRAUSS

In order to exemplify the notion of the reflexive fold, we refer to *The Photographic Conditions Of Surrealism*³¹ written by Rosalind Krauss. In this text she unifies the multifaceted and diverse aspects of surrealist photography under a duplicative strategy that she defines as: *a reiteration or echo system*³².

In order to define this duplicative system, the author emphasizes the concept of convulsive beauty as one of the central elements of the aesthetic of surrealism. This notion is defined as the reduction of an experience of reality turned into representation³³. This concept responded to one of the major ambitions that André Breton proposed for the Surrealist movement: “*to solve the dualism between perception and representation*”³⁴. Thus, Krauss presents the greatest contribution of the surrealist movement as the consideration of the experience of reality as a representation or sign.

In this sense, the surrealists conceived of the photographic process as a way to formalize these ideas. They understood photographs not only as interpretations or decoding of reality, but also as representations of an encoded reality. Since the notion of the photograph as an index is intrinsic to the photographic process, the experience of reality as a sign is corroborated. Thus, we encounter the paradox of reality converted into representation, and therefore, presence converted into absence.

In this context, surrealist artworks were directed towards provoking an intense perception of reality as a sign. According to Krauss, it is a duplicative strategy that makes this objective possible. This strategy is based on adding a copy of an original to the original. The copy, understood as a representation of an original, eliminates the uniqueness of the original. Therefore, the duplication of an original “*opens it to difference, to continuance, to existence, from one thing after another or one thing into another; a multiple flowering of the Same*”³⁵.

Thus, the connection between photography and the instant is removed, which creates an experience of division, or postponement, within the instant itself. This division of reality is what Krauss calls dividing space, which is based on the ideas of Derrida: “*The order of the signified is never contemporary; at best, it is an inversion or a parallel that is subtly differentiated—a difference that*

31. KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Editorial S. A, Madrid, 1996. pp.101-132.

32. *Ibidem*, p. 104

33. *Ibidem*, p.129

34. *Ibidem*, p. 108. (Orig. in: BRETON, André. *Le clé des champs*. Sagittaire, Paris, 1973. p. 278).

35. *Ibidem*, p. 124

lasts as long as a breath—from the order of the signifier”³⁶.

For Derrida, dividing space is from the order of the signified. Dividing space has nothing in common with the signified, but rather with the externality that constitutes the signified. We can find an example in the photogram process (Fig. 06) that was repeatedly carried out by Man Ray. In these works we can see the interest of the artist in the unity of the printing surface and the infiltration of dividing space in the same structure as the impression. Through the strategy of the fold, his works present a direct relationship between photographic information and the structure of the photographic medium itself. As a result, he achieved a vision of photography through photography; a vision in contact with reality itself and not with the representation of reality. Thus, he leads us towards a perception of a broken reality by dividing space.

Therefore, the strategy of duplication converts presence into succession. These photographs not only capture an instant but also the aperture of that instant, making us aware of their construction. We can overtly see their structure and therefore the intention of their creator. The raw material of the image is made explicit, as is its conversion into signifier. To explain this point, Krauss refers to the theory of Claude Lévi-Strauss on phonemic duplication in early childhood language experience. He explains the difference between phonemic group “pa” and the signifier “papa” in the speech of the child. This difference is not a simple reduplication of “pa”, but the duplication that occurs in “papa” indicates an intention to turn babbling into a signifier.

Affirming that the producer presents his intentions through duplication, it can be illustrated by a photographic example of Man Ray entitled *Marchesa Casati* (1922) (Fig.07). Man Ray presents a portrait in which the eyes have been duplicated due to an excessive exposure time. It is a duplication of the figure in front of the camera. Man Ray makes visible his own constructive intention and shows the conversion of the raw material (the world facing the camera) into signifier. It is a vision of the camera as dominant in comparison to external reference. The representation of the figure is conditioned upon the impression, or rather, upon the presentation of photography as itself.

36. Quoted in: KRAUSS, Rosalind. Op.cit., *La originalidad de...*, pp.120-121. (Orig in: DERRIDA, Jacques. *Of Grammatology*. Baltimore, Johns Hopkins Edition, 1976.)

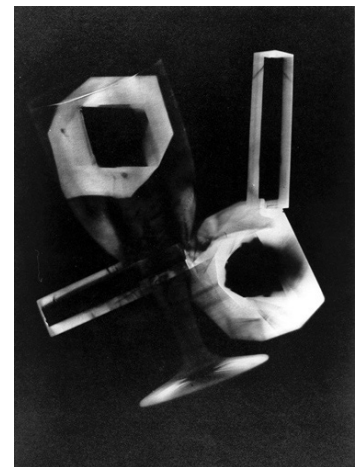
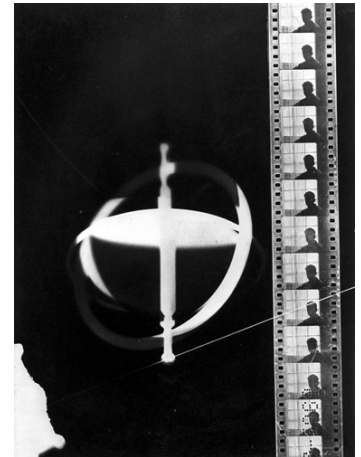


Fig. 06. Man Ray. *Photograms*, 1921.

Another example of dividing space is working on or in reference to the limit of the image and its frame. The frame of the camera produces a rupture with the continuous structure of reality. The frame proclaims the ability of the camera to find, to identify and to isolate an instant. It definitely indicates a rupture in the simultaneous experience of the real. Surrealist photography uses the frame to provoke its vision as representation. We are invited to see motive through the internalization of the frame, as the frame itself is the support of the structure. We perceive a sort of rhythm between content and container, between the inside and outside of images that, in the words of Krauss, are about *morphological consonance*.

In the case of the photograph of Marquesa Casati, the duplicative strategy allows us to witness the play between the plenitude of the figure and the planarity of the impression. This process is what *Krauss calls the repetition or echo system*. Therefore, we understand that this system is in direct relation with the notion of the fold as previously explained.



3. TO REPEAT IN ART/ THE POSE

As we have already seen, the strategy of the fold is verified in the exercise of the self-reflection of representation itself. In fact, in the previous chapter we quoted the famous sentence of Frank Stella: “*What you see is what you see*”. With this phrase, Stella doesn’t show himself as a subject inducer of meanings. Instead, he shows his work not only as a pure effect of the conditions of the medium, but also as a result of the vision of the Other. Therefore, the issue in this chapter is to explain what artistic attitude can account for not only the reflexivity in the work of art, but also its condition in terms of the Other. As it is understood that this issue is an inherent part of artistic practice, we will start with the explanation of a personal work of art.

It was winter 2005 when my first exhibition LEIHOAK (WINDOWS) took place. This exhibition consisted of artistic interventions made by fourteen artists in the suburban San Francisco district of Bilbao. These interventions functioned as negotiations with their context. My contribution was comprised of pasting sheets of paper throughout the streets of the neighbourhood. On these papers you could read a text that described the lack of a project for my intervention. The negation of the project was the project. It was a tautology, but while I was posting one of these papers, a man came up to me and began to read it. After a few minutes, he said, *Here is everything projected*. After hearing this sentence, I had nothing to say. Is this intervention a confrontation of the artist with the other?

Through the public denial of the project, I evidenced its media and contextual conditions, and therefore, the intervention itself. What is important is that, although I did not know how to answer that man—and neither do I know now—I tried to take a position on the reality around me and to produce my work from that position. This position related to the work of art in itself and to the Other, which is what we will name as the pose.

Therefore, we understand the pose as the necessary attitude to articulate two repetitions; the Other in the repetition of the Same.

3.1. THE ARTIST-SUBJECT / THE POSE

In order to realize the existence of repetition beyond the formal conditions of the work, the pose is evidenced as the artist's stance regarding artistic production itself with respect to the Other. Therefore, the pose demonstrates the process of artistic creation itself and displays the position taken by the *creative-subject*. Therefore, the aim of this chapter is to focus on explaining what kind of creative-subject we can see through works of art and, secondly, to analyze the way the subject articulates the pose in art.

· THE ARTIST-SUBJECT

What kind of creative-subject is glimpsed through the pose? We should find the answer in the artwork itself, which opens its own construction process through the fold. Through these works, the artist appears as a *subject-in-process*³⁷ who is constructed as a product of their own performative representation. Through this type of works, we can discern the *subject-in-art*³⁸.

The question is, how is it possible to present the actual constitution of the *subject-in-process* in the field of art. José Luis Brea argues that if in the linguistic field the subject-in-process occurs in the speech act, then in the visual field the subject will be presented in the acts and processes of vision. In his own words: *a similar effect of position is also met (and probably even more so, if we assume the Lacanian theorization of the inaugural corporal scope in the regulation of the life of subject), an effective constitution of the subject-in-process precisely in their acts of vision (in the act of seeing and being seen)*³⁹.

This position of effect, which involves the constitution of the subject, is what we name as the pose. In the above quote, José Luis Brea relates this conception of the subject in the visual field or "scopic field"⁴⁰ to the theory of Jacques Lacan.

Indeed, this conception of the subject as an effect of the act of seeing and being seen involves a rupture with the idealist conception of the subject as a unit of consciousness and identity, and thus, as the principal of the visual field. It is a subject that sees but also understands himself as being seen. Therefore, the *subject-in-process* presents an ambivalent force. On the one hand it produces this process, but on the other hand it knows that this process is influenced by the contingency of context. In other words, as in the phrase of Stella, this is not

37. BREA, José Luis. "Fábricas de identidad (retóricas del autorretrato)". Exit 10, Autorretratos, Mayo/Julio 2003. Exit Publicaciones. Madrid, 2003.

38. Ibid.

39. Ibid.

40. OWENS, Craig. "Posar", In: Efecto Real. Debates posmodernos sobre fotografía. Editorial Gustavo Gili SA. Barcelona, 2004, p. 207.

41. OWENS, Craig, op.cit., "Posar", pp. 207-208. (Orig. In: LACAN, Jacques. Los cuatro fundamentos del psicoanálisis. Ediciones Paidós Ibérica. Barcelona, 1987, p. 107)

42. Ibidem, p. 196.

43. CHEVRIER, Jean-François. "El cuadro y los modelos de la experiencia fotográfica", in: *Indiferencia y singularidad*. Editorial Gustavo Gili SA. Barcelona, 2003, p. 209.

44. Ibidem, p. 210.

only a *subject-enunciator* but also a subject that is split by the Other. According to Lacan: "*the human being is decomposed, in an extraordinary way, between his being and his countenance, between himself and the paper tiger that shows the other*"⁴¹. Thus, this separation of the subject involves a division; the body separates from itself and is reflected on the screen to show the Other.

What can the *subject-in-process* do to avoid a process of becoming that is dominated by the Other?, What could I do to answer the man in the neighbourhood of San Francisco? Lacan argues that to resist this becoming of the Other, the subject must pose.

· THE POSE

How is the pose articulated with regards to the Other? This topic is exemplified in a text by Dick Hebdige through his reflections on punk women. He argues that these women, through their own self-exhibition, are able to convert this subjective split into pleasure. He states that they: "*transform surveillance into the pleasure of being observed*"⁴². Thus, punk women anticipate their conversion into an image of the Other, and only through this anticipation are they able to act accordingly. This anticipation is the pose.

Thanks to the example of punk women, we know that *subjects-in-process* must anticipate their conversion into an image of the Other—that is, they must pose and integrate division into their own constitutional process. The subject must pose as an object (like image of the Other) in order to become a subject again. Therefore, we understand that the artist has to pose with respect to *one who looks*⁴³, as named by Marcel Duchamp, or with respect to *one who does the painting*⁴⁴, according to Andy Warhol.

Affirming the attitude of the pose means accepting the ambivalence of the *subject-creator* or *artist-subject* as a producer but also as someone produced; as a creator and someone created. Indeed, the artist can adopt difference in their own construction through the pose. Then we can state that the pose articulates the Other in the repetition of the Same.

4. STRUCTURES OF REPETITION IN CONTEMPORARY ART

We have already seen that the artist is able to present repetition through the pose. If we define the reflexive fold as a system of recurrence produced in the same system as the work, the pose would be the creative and constitutive gesture of art and, therefore, of the *subject-in-art*. Thus, through the fold and the pose, the artist makes a sort of aperture in the structure to show the causal process itself and simultaneously open the structure towards the Other.

This chapter focuses on defining what types of structures result from these strategies and how they present repetition. As an introduction we will define two types of structures as the structure of the Same and the structure of the Other in the Same.

The structure of the Same is a self-reflexive structure that introduces a repetition that echoes itself and defines itself. Therefore, it is not a structure that is open to the other, but rather it is closed in its construction. This structure does not engender difference but is based on a material difference and not a conceptual one. Therefore, its repetition is a difference without concept. In this case, the creative subject is identified with the object created, showing a sort of coexistence that will result in the *paradox of doubles to account for the repetition*.

The structure of the Other in the Same is a second phase or evolution of the structure of the Same. These are structures of the Same that are simultaneously capable of conceiving of the Other as a constituent of its construction. While the structure of the Same does not endorse difference, the structure of the Other is a repetition that not only understands the difference but also produces it. In this case, the artist is presented as a *subject-in-art* through posing in reference to the Other. The artist poses as the object of the Other to be constituted as a *subject-in-process*.

4.1. THE STRUCTURE OF THE SAME

45. BREÁ, José Luis. op.cit. "Fábricas de..

46. Ibid.

In the above introduction, we have defined these structures of the Same as closed in their own construction. Indeed, in this type of artwork, *the subject-in-process* understands themselves as a creator and not created by the other, but by their own construction. Is this not a self-portrait?

Effectively, José Luis Brea relates this definition to the self-portrait genre and identifies it with a sort of autobiography. Although it is from the linguistic field, he refers to autobiography because it is an explicit way to understand the position of the subject in such structures. In the chapter on the pose, we identified the *subject-in-process* in the linguistic field with the *subject-in-process* in the visual field; both subjects are constituted in acts of speech or vision, respectively. We are interested in the autobiography because its structure demonstrates the coincidence of different entities of the story: *as if they were the same*⁴⁵. These two entities are the enunciated subject in the story and the enunciating subject of the story. Therefore, the subject is simultaneously narrated and narrator. Accordingly, Brea states: "[the autobiography] is the paradigm of performative text"⁴⁶. Effectively, the subject produces the text and the text in turn produces the subject. Therefore, the structure of the autobiography is revealed as a self-productive structure.

The autobiographical narrative presents repetition through *the paradox of doubles or twins*. This paradox is based on the existence of several identical individuals under the same concept. In the autobiography, the *subject-writer* (empirical subject) concurs with the *subject-character* (transcendental subject) under the same concept of the work. Through this example, we see how repetition is presented as difference without concept. The autobiography is an example of the structure of the Same in the linguistic field, but what kind of works will present this self-productive structure in art?

They will have to be works of a conceptual nature, based on the idea of self-creation. As such, an example of this type of work can be found in the conceptual art of the 1960s and 70s. These works present structures that self-produce and self-dissolve through their own analysis. As we explained in the chapter on the fold, the content of the work is empty; it does not seek a multiplicity of meanings but it strives to block them. This emptiness of significance is essential to intro-

duce the concept of reflexive repetition. The content of the work does not tell us any statement or pre-existing meaning about the work itself. Effectively, the artwork isn't anything except what makes it to be a work of art. The creative act and the resulting object of this act (in its temporal-spatial materiality) are its unique representation. Thus, in the fields of linguistics or art, physical and conceptual proximity between the product and the producer becomes a coexistence. In this sense, Anne Rorimer states: "*The visual form and mental formulation are inextricably linked*"⁴⁷.

In this sense, Douglas Crimp explains the type of authorial presence in these works with the sentence: *The presence before him is a presence*⁴⁸. This quote—an extract from the ghost stories of Henry James—creates a false tautology because it plays on the double meaning of the word presence. One notion of presence may allude to *being there*, while the other may refer to the notion of James' presence as a ghost. Effectively, the author is there, but also the character who is himself, that is, his own ghost. We again see two entities under the same concept, a repetition as a difference without concept.

Regarding this notion of ghost, José Luis Brea also argues that the presence of the artist has a *ghostly effect* in the result of their work. If Deleuze defined the phantom as a series of simulacra, the author produces a *phantasmagorical effect*⁴⁹ because they present themselves not only as a producer of simulacra but also as the result of the same simulacrum. In any case, the author does not accept themselves as simulacrum and continue being a producer subject. Indeed, the author points to the fact that what we are seeing is nothing more than a simulacrum produced by themselves. Therefore, these works are a continuous loop around the *reality principle* based in the conception of: "*an active ego in what is real*"⁵⁰. As Brea says: "*The result is a reality effect*"⁵¹.

On the subject matter of *reality effect*, Anne Rorimer claims that these works are defined: "*with the intent of describing their own reality as art, many works ... self-analytically comment on*"⁵². Following this definition, it is not difficult to understand Rosalind Krauss when she holds that this type of work is generated under a certain sense of *narcissism*⁵³. Krauss exemplifies this aspect with several video-art pieces of the 70s.

47. RORIMER, Anne. op.cit. *New Art in the...*, p. 9

48. CRIMP, Douglas. "La actividad fotográfica de la posmodernidad". In: *Efecto Real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Editorial Gustavo Gili SA, Barcelona, 2004. p. 151

49. BREA, José Luis, op.cit. "Fábricas de..."

50. MARTINEZ, Francisco José. op.cit. *Ontología y ...*, p. 226.

51. BREA, José Luis, op. cit.

52. RORIMER, Anne, op. cit., p. 275

53. KRAUSS, Rosalind. "The Aesthetics of Narcissism", *October*, Vol. 1, The MIT Press, 1976. pp. 50-64.

54. KRAUSS, Rosalind. op. cit. "The Aesthetics..."

55. Concept explained in the first part of this chapter.

56. Francisco José Martínez studies this aspect in the chapter "La repetición y las tres síntesis del tiempo" in: *Ontología y diferencia. La filosofía de Gilles Deleuze*. Editorial Origenes, Madrid, 1997. p. 214.

An illustrative example of *the presence and the presence* of the author in art is the video-performance *Air Times* (1973) by Vito Acconci. In this piece, the author looks in a mirror for 35 minutes while saying a monologue based on only two words: *You* and *I*. Through this video, the artist doubles himself and folds over himself in order to make and to present a sort of coexistence between his ego and his reflection. As such, the sense of narcissism presents the illusion of erasing the difference between subject and object. Accordingly, Sigmund Freud explains narcissism with the following words: "*abandoned the investment of objects with libidemo and transformed object-libidemo into ego-libidemo*"⁵⁴. As such, he shows that narcissism refuses external objects in order to focus on the "ego". Therefore, while the self-reflection of modern art aimed to emphasise the autonomy of the object, the reflexivity of the 1970s tried to put the object of art in parenthesis. In short, these practices were more attentive to their sameness than to the external object (the other/ Other).

Krauss argues that these self-reflexive activities of the 70s are the result of a double repression. Now, we should remember that Freud also presents repetition through repression. *I repeat because I repress*⁵⁵.... On the one hand, these practices are based on suppressing the separation between subject and object, as we saw in the piece of Vito Acconci. On the other hand, they repress the conscience of temporality. This last aspect refers to a statement by Deleuze about the essential relation between *repetition and time*⁵⁶. It is evident that these artworks, presented as forms of feedback, do not conceive time as an empty and linear form because they close in upon themselves and are not open to the uncertainty of the future.

In order to explain repetition through this conception of time, we will look at an example of video art from the 70s. The work is titled *Boomerang* (Fig.08), and was created by Richard Serra and Nancy Holt in 1974. During the video the spectator sees the artist Nancy Holt with headphones. When Nancy starts talking, she hears her own words with a slight delay through the headphones. The delay between her speech and her audio presents a feedback system. In addition, she speaks about her own situation, which makes the presence of the reflexive fold obvious. In this piece the artist is able to dissipate meaning through the reverberation of words, which is ultimately achieved through repetition. In the same way that Man Ray doubled the eyes of the Marquesa, Serra duplicates words not to work from the signified but from the medium itself, from the signifier as defined by Derrida.



Fig. 08. Richard Serra and Nancy Holt. *Boomerang*. 1974.

The concept of time in this video is understood as an echo effect or, as the title of the piece suggests, as a boomerang. When we throw a boomerang, we know that it will return and interrupt the present. Indeed, Nancy's words from the past interrupt the present. In Rosalind Krauss words: "*The prison Holt both describes and enacts, from which there is no escape, could be called the prison of a collapsed present, that is, a present time which is completely severed from a sense of its own past*"⁵⁷.

57. KRAUSS, Rosalind, op.cit, "The Aesthetics..."

58. MARTINEZ, Francisco José. op.cit, *Ontología y...*, p. 271

59. KRAUSS, op. cit., "The Aesthetics...", p. 53.

60. GRAHAM, Dan. In: Dan Graham, Edición de Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 1997, p. 24.

Deleuze explains this kind of repetition in time as the *paradox of coexistence*⁵⁸, which holds that the entire past coexists with the new present. This makes the present a sort of collapsed past. Thus, time is not succession, but rather coexistence. This coexistence between past and present is achieved through the self-encapsulation of Nancy. In her own Words: "(...) *so that I am surrounded by me and my mind surrounds me . . . there is no escape*"⁵⁸.

Through this self-reflection, a sort of closure occurs in the work itself, which is only renewed by continuous reorganization of the protagonist who responds to her own words. It is a spiral where she merges with her own past. The displacement of the subject is evident here, where the subject becomes the object of reflection of herself. While the displacement between the subject and its double is evident in the work of Acconci, in this case the repetition is a consequence of the identification of subject and object by their displacement in time. Thus, we evidence a loop in the *principle of reality* of the subject already appointed on previous pages.

Finally, we present *Schema* (1966) (Fig.09 and 10), a work by the artist Dan Graham, who was significant in the passage from the conceptual art of the 70s to neo-conceptual approaches. This artwork is a self-referential list of words, a page where the written text is about the *text itself*⁶⁰. The piece (or poem) is composed like a de-composition into the material elements of its own construction. Again, it is an example of a reflexive fold.

This could be a tautological text. The artist, however, understands that this work only exists as part of an Art magazine. That is, its page exists alongside other pages where we find articles about art, reports about artists, galleries, photographic reproductions of works, etc. Thus, this work represents an event of discontinuity regarding the representations of the rest of the magazine. As

such, Dan Graham shows a self-reflexive structure through this piece that, at the same time, is open to the Other; to the structure of the Other in the Same.

In summary, we define the structure of the Same as one in which the *subject-in-process* sees themselves as a producer and as the result of the production itself. This ambivalence of the subject is presented by identifying the subject and the object to the point where the object is dematerialized in terms of the subject.

This structure could therefore represent the first phase presented in the notion of the pose by Lacan, in which the *split subject* sees themselves as the object of the Other. Nonetheless, the *subject-creator* of these structures does not conceive themselves as a simulacrum, despite their phantasmagorical presence. Finally, the time in these self-reflexive structures is a circular time and always depends on the central subject.

Fig. 09/10. Dan Graham. Schema. 1966. In the next two pages, following the logic of the piece *Schema*, instead of reproducing a photograph of the work I have transcribed it. There are two versions published in Aspen, 5-6, 1966-1967.

35 adjectives
7 adverbs
35,52% area not occupied by type
64,48% area occupied by type
1 column
1 conjunction
0 mms. depression of type into surface of page
0 gerunds
0 infinitives
247 letters of alphabet
28 lines
6 mathematical symbols
51 nouns
29 numbers
6 participles
8" x 8" page
80 lb. paper sheet
dull coated paper stock
007" thin paper stock
3 prepositions
0 pronouns
10 point size type
univers 55 typeface
61 words
3 words capitalized
0 words italicized
58 words not capitalized
61 words not italicized

SCHEMA of a set of pages whose component variants are to be published in various places. In each published instance, it is set in its final form (so it defines itself) by the editor of the particular publication where it is to appear, the exact data used to correspond in each specific instance to the specific fact(s) of the published final appearance. The work defines itself in place only as information with simply the external support of the facts of its external appearance or presence in print in place of the object.

(March, 1966)

- (number of) adjectives
- (number of) adverbs
- (percentage of) area not occupied by type
- (percentage of) area occupied by type
- (number of) columns
- (number of) conjunctions
- (depth of) depression of type into surface of page
- (number of) gerunds
- (number of) infinitives
- (number of) letters of alphabet
- (number of) lines
- (number of) mathematical symbols
- (number of) nouns
- (number of) numbers
- (number of) participles
- (perimeter of) page
- (weight of) paper sheet
- (type of) paper stock
- (number of) prepositions
- (number of) pronouns
- (number of point) size type
- (name of) typeface
- (number of) words
- (number of) words capitalized
- (number of) words italicized

4.2. THE STRUCTURE OF THE OTHER IN THE SAME

As we noted in the introduction to this chapter, we understand this type of structure as the next phase of the structure of the Same. While in the previous chapter we analyzed works of art that closed in upon themselves, in this chapter will talk about constructions that are structures of the Same that are able to comprehend difference, or rather, the Other.

If the previous structures were related to autobiography, in this case the subject is no longer isolated in itself. Indeed, this type of structure is not based on the paradigm of the strong subject that is settled in its own identity. Instead, the subject assumes its contingency and its precarious constitution. The *subject-author* consistency of the previous section seems to rely on a sort of individual uniqueness that dominates the field of representation. However, in this case the subject has accepted itself as simulacrum. According to José Luis Brea, the subject that produces these structures recognizes the impact of the technical image. This impact has a dismantling effect on the presence of the subject in the representational space⁶¹. Indeed, contemporary art (with its postmodernist desire towards a relational, non-autonomic and multifaceted art) does not seem to correspond to the notion of individual uniqueness.

Therefore, in this case it would be a subject-in-process that accepts its own precariousness and self-produces itself in the act of vision, by seeing and being seen. In this sense, a self-portrait presents the subject's constitution by offering itself to being contemplated. In effect, the subject is a response to the Other, meaning that it is opened to the territory of otherness. The narcissistic subject is divided by its confrontation with the Other.

This conception of the *split subject* is due to the acceptance of the simulacrum as reality. The *split subject* can no longer believe in the coexistence between their transcendental ego and *empirical ego*⁶², as was the case for the autobiography. The divided subject recognizes that: "... *the world is a dynamic and hazardous chaos*"⁶³. Thus, the subject is divided between what it thinks and *what it is*⁶⁴. This recognition is based on a conception of time as a pure and empty form. As a result, the subject sees itself facing the future, in front of the undefinability of Otherness.

61. José Luis Brea argues that if before one could affirm the consistency of the subject-as-author by his singular and manufactured work, today this mannerism is not possible due to the technical image. In: BREA, José Luis. op.cit. "Fábricas de..

62. MARTINEZ, Francisco José. op.cit. *Ontología y...*, p. 271.

63. Ibidem, p.162.

64. Ibidem, p. 282.

65. TOMKINS, Calvin. *Duchamp*, Anagrama, Barcelona, 1996.

66. AAVV. Andy Warhol: cine, video y TV. Ed. Juan Guardiola. Madrid, 2000, p. 42

67. *Ibidem*. p. 311

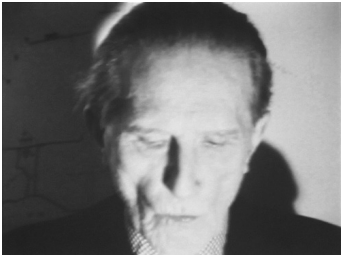
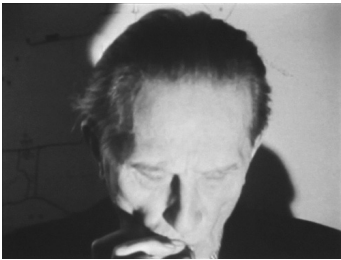
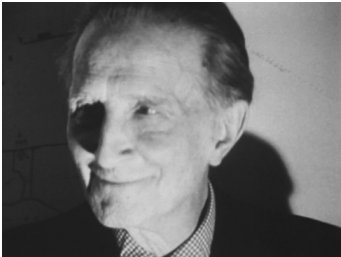


Fig. 11. Andy Warhol films Marcel Duchamp. 1966.

Fig. 12. Andy Warhol. Screen Test of Marcel Duchamp. 1966.

Thus, the subject understands itself as an object, but not only as an object or image of itself, but also as an object or image of the Other. Lacan refers to the concept of the pose in order to resist the full becoming of the Other. In these structures, we pose as an image of the Other to constitute ourselves, only for a moment, as a subject. Therefore, the *split subject* cannot be the unique owner of its own representation. The artist of this type of structure must therefore pose in regards to the Other. Marcel Duchamp calls the viewer: *one who looks*. In fact, Duchamp stated that inert matter becomes art only through contact with the viewer. Because of this dependence on the viewer, Duchamp affirms that there is a part of the work that the artist does not control. This part is the: “*difference between what [the artist] had planned to do and what he has done*”⁶⁵.

If Duchamp named the *one who looks*, in the same sense Warhol named *the one who makes the painting*. The *Screen Test* in which Marcel Duchamp is filmed by Warhol in 1966 presents their mutual understanding (Fig.11 and 12). Warhol is not introduced as the central axis of the video or of the visual field, but rather he presents the Other—in this case Marcel Duchamp—as the principal subject. Both artists are authors and spectators simultaneously. *One who looks is observed by an Other who looks...*

Indeed, as an author Warhol does not look at himself in a mirror, as was the case in the previous structures. Warhol presents himself as a mirror of the other. In this sense, he says: “*People always tell me I am a mirror and if a mirror looks into another mirror, what can be seen?*”⁶⁶. The position taken by Warhol in this sentence is clear. He accepts himself as a double, as a mirror, and ultimately as a simulacrum. He even said that in his films he could not distinguish artificially from reality. In this sense, he says: “*All of my films are artificial, but actually everything is a bit artificial. I don’t know where artificiality ends and reality begins*”⁶⁷.

The question is to find out how Warhol carried out this assimilation of the Other in his work. The *Screen Tests* are a good example. They are films not only based on the formal aspects of the medium, but they also reflect the contingency of their own reference. Therefore, this filmic structure is a good example of the Other in the Same.

The medium is no longer neutral, nor transparent. It is a screen that blocks reality. The camera is a presence and the models must present themselves against its silence. The medium is constituted as a: *painful frontality*. The model defines themselves as an observed subject, as a *split subject*, and from this position they must construct themselves. As such, Warhol does not show us a singular identity but rather a *subject-in-process* during the act of vision.

The concept of time in these practices is essential to present difference and repetition. Warhol uses a long shot to put the relationship of coexistence between real and fictional time in crisis. In his films, time is a material and tangible form that structures the action. The *Screen Tests* are therefore based on the presence of the medium as much as the reference that the medium represents. In turn, they show an overexposure of the medium and the reference. This aspect helps us to present the kind of presence that these structures propose.

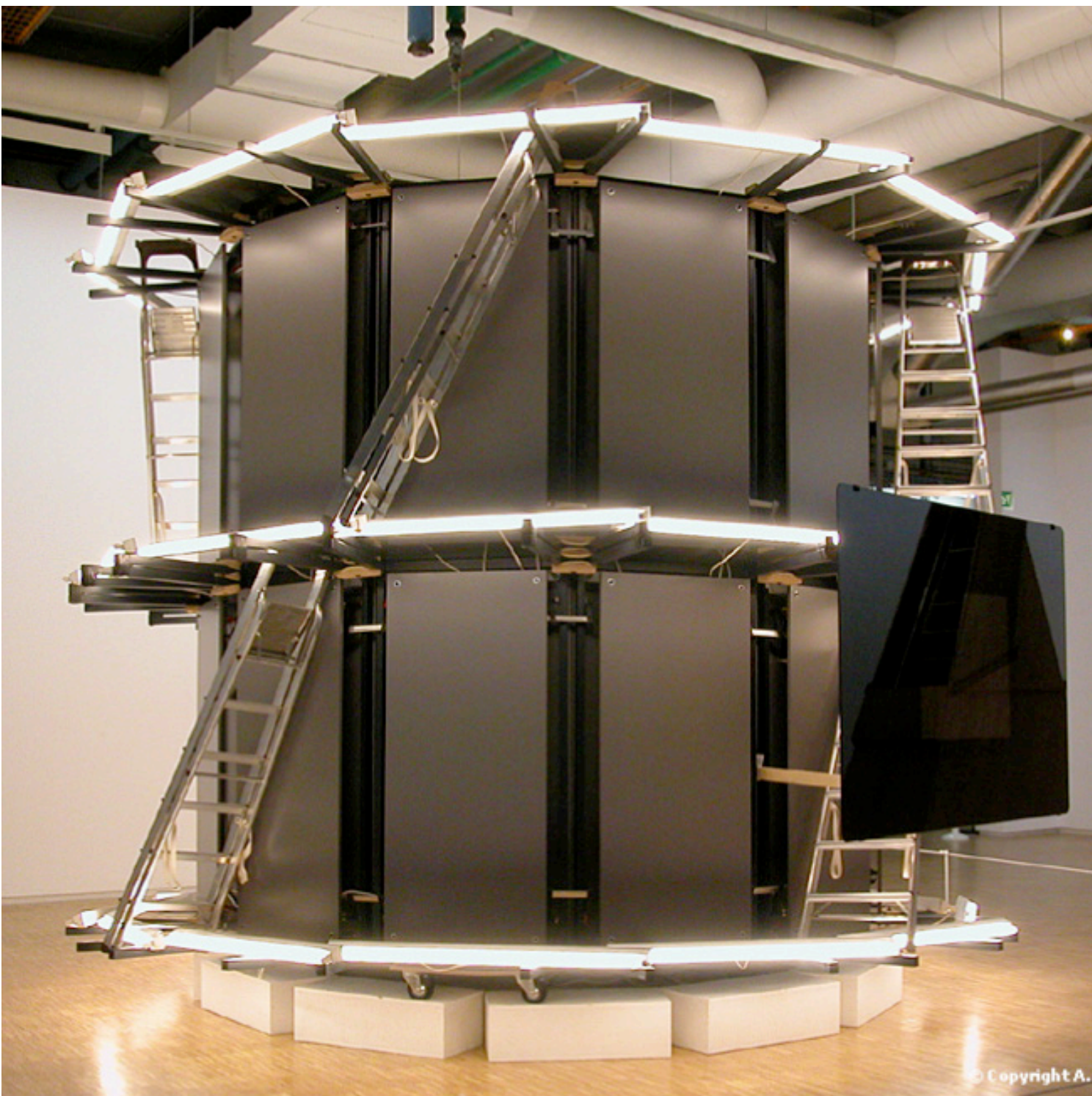
Douglas Crimp, who we analysed in terms of ghostly presence in previous structures, speaks about presence as an excess and an *overexposure*⁶⁸. For instance, Warhol uses the pose as a sort of overexposure. This type of presence is possible through the absence of the original and through the simulacrum itself. For this reason, Douglas Crimp attributes this kind of presence to postmodern activity.

To end this chapter, we will analyse a current example of this type of structure in an artwork by Reinhard Mucha made in 1985 titled *The Figure-Ground Problem in Baroque Architecture* (Fig.13). This work shows an accumulation of various objects that are commonly used to install exhibitions—ladders, panels, fluorescent bulbs, etc.—all of which belong to the museum where the piece was presented. The ambivalent character of the work is evident in the reciprocal and parallel relation that the piece has with its surrounding space. Thus, we can define this piece as an interior without exterior, or as exterior without interior, which is a reflective fold opened to difference. In fact, the piece itself is deconstructed into its becoming through its own reflexivity. This work, however, is not closed off as a loop on itself because it activates thoughts about its own representational space. In fact, José Luis Brea maintains that: “(...) *this work is a ‘non-space’ in its presentation of the unrepresentable limit where place itself is constructed from the possibility of its occurrence*”⁶⁹.

68. CRIMP, Douglas. “La actividad fotográfica de la posmodernidad”. In: *Efecto Real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Editorial Gustavo Gili SA. Barcelona, 2004, pp. 151-152.

69. BREA, José Luis. *Las auras frías. El culto a la obra de arte en la era postaurática*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1991, p. 70.

In conclusion, the structure of the Other in the Same is one in which the *subject-in-process* defines itself as pure simulacrum, as pure image of the Other. We can thus speak of a subject that is split by the Other, but also split by the notion of time. Indeed, time cannot be understood as a circular form, but as a pure, linear, decentred form that presents a chaotic future that is the *Eternal Return*. This structure, therefore, can represent the second stage of the pose in which the *subject-creator* poses as an *object of the Other* to re-establish themselves as a subject. The presence of this subject is an overexposure of the subject as an object of the Other. Therefore, these structures are those that conceive difference from its own constitutive aspects and demonstrate the *subject-in-process* in the act of representation.



© Copyright A.

5. THE PROJECT / REPETITION IN ART PRACTICE

The aim of this chapter is to consolidate the notion of repetition in art through examples of structures already defined in current artistic practices. These include *post-performative* and *appropriationist practices*, both of which have been selected because they recognize the task of art in terms of the notion of the project. We understand the project as a plan formed for the execution of the work. Indeed, it is a system adopted by artists to give shape to their abstract ideas and to connect them to a specific reality.

As such, the project involves taking a position or a pose. While the pose is an anticipated form, the project is based on repeating in advance the creation of the work. Both are abstract guiding forces through which the artist can structure their work with regards to the contingency of context. Thus, a project is constituted as a sort of model that proposes the idea of regeneration and combines the functions of repetition and difference.

With this in mind, post-performative practices are defined as a system to repeat the image in advance, and appropriationist practices are based on a structure that anticipates the destination of the work itself.

5.1. POST-PERFORMATIVE ART

In order to focus on these practices we shall begin with an example in the photographic processes of the artist Suzanne Lafont. In her first photographs, the artist used a high angle shot, not to translate the dynamism of the architecture into an image but rather to detain this dynamism in the frame of the orthogonal structure of the photographic print. As Rosalind Krauss states, she was looking for a *morphological consonance*⁷⁰. This determination of the photographs is the result of a precise and systematic calculation of form in the decisive moment of the shot. To explain this photographic method, Chevrier⁷¹ points to a reconstruction of the naturalism of the nineteenth century, while Rosalind Krauss⁷² makes a similar approach using the concept of the picturesque.

Chevrier holds that photographic images of the naturalists of the nineteenth century are exact replicas of nature. This is because nature photographers looked at nature as though it were a picture, as an image, and only in this way could it be represented. Through the naturalism of the nineteenth century, Chevrier presents the conception of the image, but also the conception of the world as an image. Indeed, the beginning of abstraction is when the world is abstracted and is translated into an image.

From the point of view of contemporary photography, this conception of abstraction is found in a photographic process that the author Allan Douglass Coleman calls the *direct method*⁷³. Photographers use this method when they create events with the express purpose of taking pictures, staging an intervention, an action, or a scene. In essence, they cause an event because it would not happen otherwise. These images present an intrinsic ambiguity. On the one hand they intend to describe reality, but on the other hand, this reality would not have occurred without the provocation of the author. The result is a *"falsified document in which the question is not the authenticity of the original event"*⁷⁴. For the viewer, these photos do not require the same act of faith as those pictures taken with a passive approach. Instead, they require suspension of disbelief. As such, these artists are not interested in the authenticity of the image as a faithful reflection of the original reference because the image and the original are sabotaged. What is interesting for them is the action and experience that are orchestrated for the purpose of reproduction. The image is produced based on the action, as the action occurs in terms of the image. In the words of Chevrier: *"the representation is modelled by the presentation"*⁷⁵.

70. Concept explained in subchapter 2.2. Repetition System according to Rosalind Krauss.

71. CHEVRIER, Jean-François. "El cuadro y los modelos de la experiencia fotográfica". In: *Indiferencia y singularidad*. Editorial Gustavo Gili SA, Barcelona, 2003, p. 205.

72. Rosalind Krauss writes; *For it is perfectly obvious that through the action of the picturesque the very notion of landscape is constructed as a second term of which the first is a representation. Landscape becomes a reduplication of a picture which preceded it*. In: KRAUSS, Rosalind. "La repetición posmoderna". En: *Arte después de la modernidad: Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Ed. Akal S. A. Madrid, 2001, p. 23. (Orig. in *October* Vol. 18, The MIT Press, 1981, pp. 47-66)

73. COLEMAN, Allan D. "El método dirigido. Notas para una definición". En: *Efecto Real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Editorial Gustavo Gili SA., Barcelona, 2004, p. 129.

74. These words refer to what Victor del Río refers as a *paradoxical documentary*. This notion points to the essential ambiguity behind any reception of such images. In: DEL RÍO, Víctor. *Fotografía objeto. La superación de la estética del documento*, Ediciones Universidad de Salamanca, 2008, p. 46

75. CHEVRIER, Jean-François. "Otra Objetividad". En: *Efecto Real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili SA., 2004. p. 271.

76. Krauss reflects on the fictional and non-originating character of the grid used in pictorial abstraction with aspirations to achieve the zero degree of painting. In this regard, she argues: *The grid thus does not reveal the surface, laying it bare at last; rather it veils it through a repetition*. In: KRAUSS, Rosalind. op.cit., "La repetición", p. 21

77. CHEVRIER, Jean-François, op.cit., "Otra Objetividad"..., p. 271

This procedure seems to be close to the reductionist and self-reflexive logic of Conceptual Art. Unlike conceptual artists, however, these practices do not believe in the transparency of the medium or in any purist aesthetic that aspires to timeless perfection through the restriction of forms. In short, they know about the fiction that the lens entails⁷⁶. Therefore, if the conceptual specificity is based on the specificity of the medium, specificity is now based on the nature of the artwork itself. These practices do not tell us anything new about the medium in which they operate, but they do tell us a lot about what artistic experience can be. We must therefore find a procedure that is able to maintain this experience; an experience that is able to give form to the project.

Knowing that their action, intervention or scene will be reproduced—that it will be reduced to a narrowing of the still image—these artists need to act accordingly. This experience of confrontation between an action and its reproduction must be emphasized in the resulting image itself in order to overcome the conventions of documentation. These artists must affirm the stability of the image as form, which is the only way the image will result in a lasting experience that will not dissolve in instantaneous perception. This involves giving a value of stability to the status of the image and this stability only occurs by repeating the confrontation between reality and the reproduction within the register. Chevrier proposes the solution of *"considering photography as if it were painting"*⁷⁷. This is the point raised by naturalist and picturesque photography, which recognize not only the conception of reality as image but also the image as reality. Although the picture is materialized, it is not an object. As Rosalind Krauss said about the notion of the fold, an image is always a register and its perception takes the viewer to the past moment of its registration. Photography is a delayed revelation, and this is not contemporary to the registered reference. The creation of a photographic image may resemble the completion of a painting, but this does not cancel its effect of registration.

At this point, we propose a serial or sequential method, a previously constituted system or structure that acts as a guideline for the action, intervention or scene. This, according to Chevrier, is a model of reproduction. This model aims to eliminate the effect of registration because it involves a pre-existing image at the time of the shot. An example is the precedent orthogonal structure in the photographs of Suzanne Lafont. This model is built by the artist but, in turn, is the referent that directs their action. The artist, as such, is presented as a

creator but also as a created person. Thus, the image is not seen as something spontaneous but as a something produced. In words of Jeff Wall: "*The reliance on immediate spontaneity weakens the image, reduces the level at which the permanent dialectic between essence and appearance operates in it. Although the picture is often very meaningful and beautiful, I am not convinced that the beauty isn't limited by its dependence on the immediate surface of things. That kind of photography becomes a version of informal art; despite its formal richness, it is condemned always to gaze at the world in wonder and irony rather than engage in constructing it*"⁷⁸.

78. CHEVRIER, Jean-François. op. cit., p. 272 (Orig. in: WALL, Jeff. *Transparencies*. Schirmer-Mosel, 1986, pp. 95-104)

79. Ibidem, p. 271.

With this quote we approach the surrealist concept of *Convulsive Beauty*. This refers to artists who work with pre-existing parameters to create their own structures, and who discard spontaneity because they prefer to be consistent with the mechanical nature of the register.

Their aim is to achieve a sort of transfer between photographed action and photographic action. This transfer can only occur when the action and the reproduction are designed according to the perception of the picture. The action and its reproduction must take into account the vision of the Other, and the author has no choice but to pose for the Other in order to be constituted. This is the only way that the act and the reproduction will have their own value as an image in itself. As Chevrier holds: "*The uniqueness of the motif represented becomes the uniqueness of the displayed image*"⁷⁹. Thus, the separation between the image and the registered object causes an open and transformed image and presents a process that combines the time and space of the registration together with time and space of reality. Therefore, the work of art is opened to an internal serial logic, a kind of repetition in progression.

To sum up, the author of post-performative practices organizes an event, an action or a scene, not to construct an ephemeral event, but rather to create an image. As such, the image is produced based on the action and the action occurs in terms of the image. This parallelism between image and action is only possible through a system or structure that is previous to the action. This system of anticipated action *cuasi*-eliminates the effect of registration because it implies that the image exists before time of shooting. This system consists in repeating an image in advance. Therefore, it is a system based on the parameters of its medium but also accepts the Other. That is, it accepts difference in its own constitution.



Fig. 14. Jeff Wall. Mimic, 1982

5.2. APPROPRIATION ART

Current notions of appropriationist practice cannot be reduced to those practices nominated as *Appropriation art* by American art criticism in the early 1980s. This concept also extends to various current attitudes that focus on the materiality of the artwork and generate diverse kinds of interventions. Therefore, we need to define appropriationist strategies as those based on giving new semantic content to pre-existing forms. This is materialized through a self-critical position that questions the work process as much as its reception. As such, this artistic practice indicatively displays the conditions in which the work of art is generated.

Through this strategy, the artist presents the structure of the Other in the Same because they carry out a reflexive analysis of the work in relation to its context. Thus, if post-performative practices are akin to *falsified documents*, appropriationist practices are a sort of deferred reflection of their context. Therefore, the artist as *subject-in-art* does not occupy a central position as subject-producer because their appropriationist gesture negates and constitutes their own production simultaneously.

The *Readymade(s)* of Marcel Duchamp are one of the first examples of these practices. The appropriationist act is a deliberate declaration of an object that displaces its productive activity. The traditional separation between the material processes, the visual signifier and the signified, does not exist because they are fused together in the gesture of appropriation. Indeed, the example of the Readymades displays that appropriation is not as much an act of production as it is an act of displacement or de-contextualization. As a result, the viewer—*one who looks*—is confronted with a decentralized object that is constituted as a work of art only through its encounter with the viewer. Appropriation art negates the concept of the artwork as a subjective space of the author because the work is constructed according to its context and, therefore, to the simultaneous observation of the viewer. We therefore do not have to pay attention to the materiality of the works presented, but instead to the context that constitutes the work itself. Juan Martin Prada explains the purpose of the appropriationist strategy: “*Its central strategy would be an inversion: to contain the museum instead of being contained by it, to present it instead of being presented by it*”⁸⁰.

80. PRADA, Juan Martin. *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y Teoría de la Posmodernidad*. Editorial Fundamentos, Madrid, 2001. pp. 9-10.

81. PRADA, Juan Martín. op. cit., *La apropiación...*, p. 73.

82. BUCHLOH, Benjamin H. "Procedimientos alégoricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo". In: *Indiferencia y singularidad*. Editorial Gustavo Gili SA., Barcelona, 2003, p.109.

83. PRADA, op. cit., *La apropiación...*, p.114.

84. Ibidem. p. 82

85. CRIMP, Douglas. "La actividad fotográfica de la posmodernidad". In: *Efecto Real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Editorial Gustavo Gili SA, Barcelona, 2004, p. 159.

We can connect these words of Prada to the reflection of Roland Barthes, who holds that the unity of the text is not in its origin but in its destination⁸¹. Through appropriation, the artist confronts the viewer with a decentralized text that is only completed by the reading of the observer. We can therefore say that the appropriationist strategy is an anticipatory gesture about the becoming of the work of art. We identify this gesture of anticipation with repetition because difference is presented as a central potency of the text or the work. Benjamin H. Buchloh identifies this anticipation with Roland Barthes' concept of *Secondary signification*⁸². This notion is based: "*on the creation of a fictional myth that anticipates its mythical destination within its own constitution*"⁸³. Thus, Appropriationist practice is very close to this notion because it both anticipates its destination and integrates it into its own construction.

An explicit example of this aspect is the re-photography of Sherrie Levine (Fig. 15). Through her acts of re-photographing, she reiterates the devaluation of the object-photograph through its transformation into a photographed product. Thus, it devalues the original object a second time because the market has already done it the first time. Through this gesture, Levine thus sends the capitalist system its own duplicated logic. These re-photographs are among the concepts of reproduction and representation, but not in order to approve the system. They create a crisis within the representation field. In fact, for the exhibition of the series *After Walker Evans*, Levine presented the following motto: "*a picture is no substitute for anything*"⁸⁴. With this statement, her patent opposition to the representation of an original is clear. Indeed, for her: "*representation occurs because it is always already there in the world as representation*"⁸⁵.

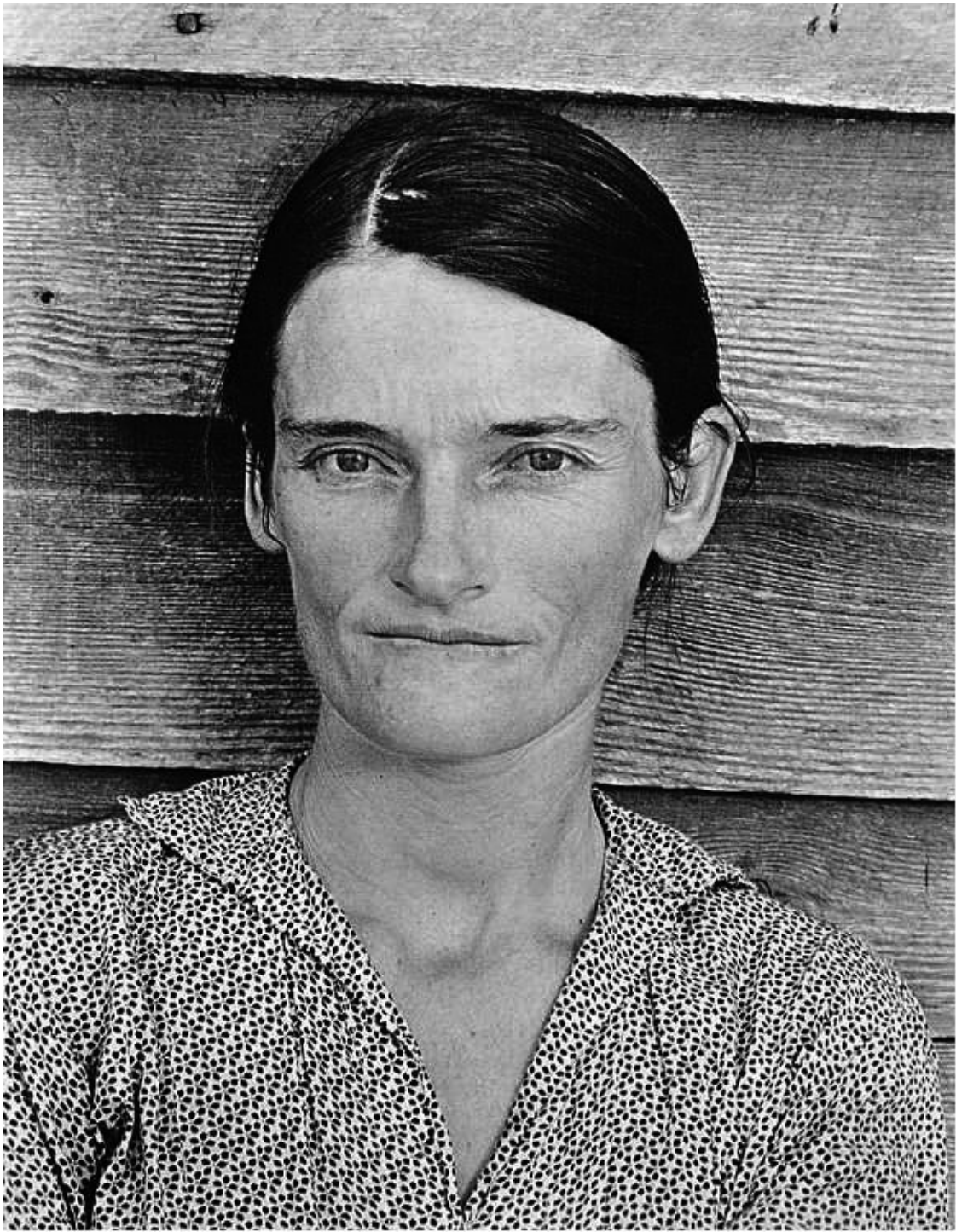
Levine repeats representation in order to affirm difference. Indeed, these images are always of an Other, but she does not intend to only make a copy but rather a kind of coincidence that engenders difference. Juan Marín Prada exemplifies this aspect through the proposal of José Luis Borges in *Don Quixote* of Pierre Menard. In this book, Borges considers the book *Don Quixote* by Miguel de Cervantes as an imaginary book reproduced by an imaginary author named Pierre Ménard. Accordingly, he makes some of the pages written by Cervantes to coincide with pages written by Ménard. This induced coincidence is very similar to the coincidence caused by Levine when she exactly matches the photographs of Walter Evans with her own re-photographs. Both authors use repetition to present difference. On the one hand, Deleuze claims the following regarding Borges' book: "*In this case, the most exact, the most strict repetition*

*has as its correlate the maximum of difference ('The text of Cervantes and that of Menard are verbally identical, but the second is almost infinitely richer...')*⁸⁶.

86. DELEUZE, Gilles. *Diferencia y repetición*. Amorrortu. Buenos Aires, 2002, p.19

On the other hand, Juan Martin Prada says that Sherrie Levine aims to create a non-original work that presents difference through repetition, and not from the identity of the concept. Accordingly, the appropriationist strategy is radicalized with the notion of repetition and is capable of showing difference in the logic of reproduction, where it seems that even difference has been excluded.

In conclusion, appropriationist practice is more a practice of decontextualization than the production of objects. We understand that this displacement or decontextualization is only presented through a structure that is aware of the material and contextual conditions of the work itself. This structure is based on an anticipation of the becoming of the artwork itself in regards to the Other and, therefore, to difference as a condition of the work itself.



7. SINTESIS OF WHAT HAS BEEN LEARNED IN THIS CHAPTER OR SOME CONCLUSIONS REGARDING SOME ASPECTS OF THE ARTISTIC PRACTICE OF SERGIO PREGO

87. PREGO, Sergio. Actes Sud / Altadis. Arles, 2004, p. 6.

In this section, instead of synthesizing what I have learned as a conclusion, I will apply it and question it through the study and analysis of the work of the artist Sergio Prego. His practice presents many of the aspects developed in this chapter through his methodology of redefining the relationship between art and exhibition space, and artistic object and aesthetic experience, which reflect artistic strategies elaborated in the sixties and seventies.

Prego (San Sebastián, 1969) studied at the Faculty of Fine Arts of Bilbao and later completed his training in Arteleku. Prego has held international exhibitions such as Art 41 Basel, Palazzo Delle Papesse Centro Arte Contemporanea de Siena, The Museum of Contemporary Art in Denver, P.S. Q MOMA in New York and Guggenheim Bilbao. In addition, he is the current representative of the Spanish Pavilion at the Venice Biennale, together with Itziar Okariz.

We will begin the brief analysis of the artwork of Sergio Prego with an affirmation by the artist himself: “*My starting point is the conception of a specific post-minimal space*”⁸⁷. In effect, Sergio Prego’s work focuses on experimenting with spatial and temporal reconsiderations through explicit resources. In this sense, we are reminded that Minimal Art, through its reductionism and serialism, focused upon the exhibition space in relation to the presence of the body of the viewer. In the work of Sergio Prego, the use of serialism and repetition are contemplated more broadly. Thus, in some of his art pieces, we can see how he presents an analysis of the space itself where he made the artwork, or a recreation of that space in the image. Prego researches the possibility of building his own space within each piece. Therefore, repetition in these types of works demonstrate an artistic practice based on reference and self-reference.

In order to carry out this type of practice, the artist defines several systems. These are devices that allow him to act in a way that would not make sense outside of each context. Thus, his sculptures and installations function as transformative devices of the experience of the exhibition space. Also, his videos and photographs are articulated according to the transformation of the conventions of the space and time within the image itself. In this way,

Fig. 15. Sherrie Levine. After Walker Evans: 4. 1981.

88. Chus Martínez denominates situations to Prego's work emphasizing his performative profile. En: PREGO, Sergio. Actes Sud / Altadis. Arles, 2004, p.18.

89. Video installation carried out in 1997.

90. PREGO, Sergio. op. cit.

91. Ibídem. p. 16

his art projects could be denominated as systems or *situations*⁸⁸ based on a synthesis of relationships in which all factors are interdependent. For example, in *Tetsuo 1*⁸⁹ he places multiple cameras in a circular row. The subject-artist is located in the center of the circle and he is filmed by all of the cameras from all perspectives. Indeed, here, the body is connected to the photographic apparatus because it produces and participates in the action as much as the subject itself. Thanks to this example, we can certify that the creation of these devices is not the art-piece itself, but they document what happened and allow a series of effects that form the final image as a whole. Therefore, it is not about configuring systems in order to get accurate results, but rather to trigger an action. With the presentation of this model of work or performative project, he shows his artistic practice as a continuous analysis focused on the rethinking of the field of art from his own artistic process. The artwork is made from within, or it is structured in what we have called the Same.

It seems that his artworks pose a system of determinations created by the artist in order to enclose the works in a sort of self-reference and to free themselves from external contingencies. However, the repetition of these determinations reveals the inherent variations of the system itself. Thanks to the flow and reflux of this paradox, it engenders a system of repetition that is capable of embracing difference. Therefore, the structure of the Same opens to difference, as Chus Martínez argues concerning Prego's work: "*That great form that the work puts into play, this great design, implicitly carries a model of the world, but also the idea that a totalizing project is not already possible, everything has to adapt to the delirious, and in arbitrary appearance, infinite individual variations*"⁹⁰. In fact, Sergio Prego is capable of producing his works with their own space that is equally open to and constituted by difference.

In order to produce that space, on multiple occasions the artist starts with the relationships between the subject, the space, and the media used. It is about visualizing the *subject-in-work* intending to go beyond his own subjective language. In this regard, Chus Martínez argues that Prego proposes a new form of self-portrait: "*(...) based on a personal reinvention of the filmic self-portrait, in which the artist proposes a way to get out of that absorption to arrive at a model of intersubjectivity beyond the utopian imaginary of a private language*"⁹¹.

Thus, the subject-artist located at the center of his own construction maintains a relationship with the medium itself and the context. This relationship is possible through the articulating movement of the artist that provides an account of space and time. Therefore, subject, movement, space, and time are essential in his work. In this sense, the artist argues: “*The perception of time is determined by our physical ability to move in the space*”⁹².

92. AGUIRRE, Peio. “*Tiempo, espacio, materia y energía en movimiento: la labor de Sergio Prego*”. (On LIne) In: http://www.soledadlorenzo.com/artistas/prego_2006/texto.html. (Consulta 19-8-2014)

93. In: PREGO, Sergio. *ANTI-after T.B.* Bilbao: Sala Rekalde, 2004. p. 63.

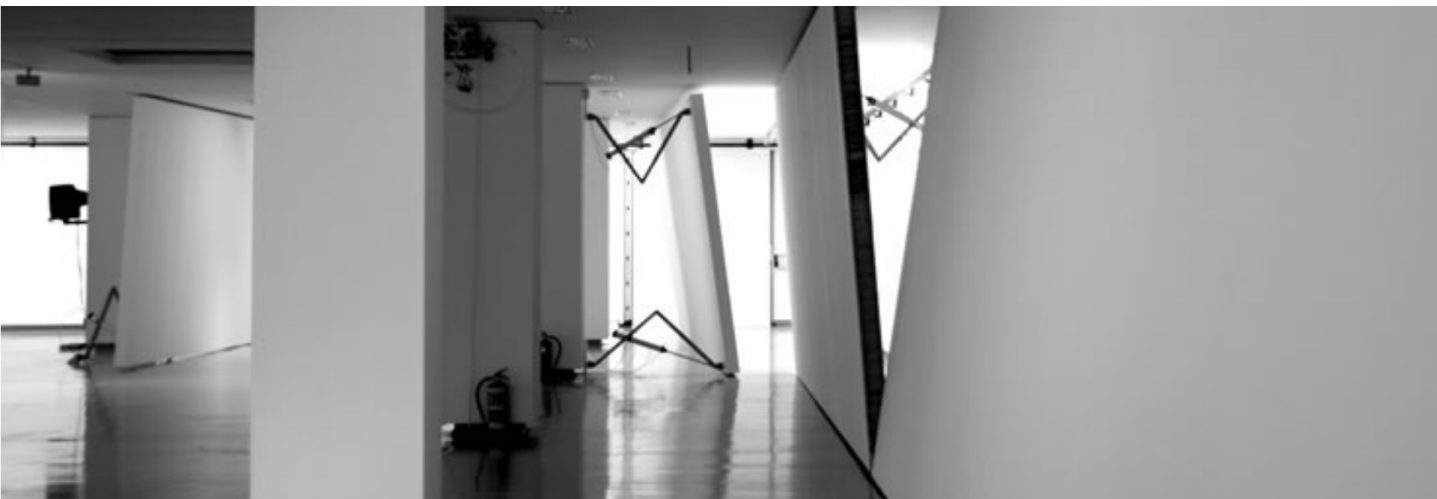
What interests us is that, in some of his works, these notions are treated as being based on a model of repetition. An explicit example is the use of montage in his videos. His video editing is not constituted as a way of representing what was documented, but as a way of structuring space. The post-production process produces a multiplication of the film spaces, making the subject of the action, for example, appear as being-figure. Through repetition, this montage becomes a kind of de-montage. The reverberation of images makes the editing-cuts evident, and the film demonstrates itself temporally as a sort of fluid fiction and *interrupted flow*⁹³ that can only be combined in the perception of the viewer. The sound that usually accompanies this type of editing is also an element that exposes these repeated sequences by influencing the creation of continuous and de-hierarchical compositions. Thanks to the repetition in the montage, the artist creates an interesting combination between a frozen image and a moving image. He is able to create a hyper-specific space for the interpretation of a sign. This hyper-presence, already named by Douglas Crimp in previous chapters, exemplifies that symbolic space where the artist positions his actions and performances. Occasionally, this space has connotations of a place that is reproduced without limits in reference to the types of spaces or backgrounds of the science-fiction film genre.

Much of the artist’s work, including sculpture and film, functions with this notion of a repeated and hyper-presented space that shows a current existence while simultaneously being open to other horizons. To exemplify these notions in more concrete ways, we will briefly analyze Sergio Prego’s exhibition *ANTI-after T.B.* in the Rekalde Exhibition Space in Bilbao during the year 2004 (Fig.16). We highlight first of all an aspect of the title, which is an appropriation. It reminds us of Sherrie Levine’s titles, such as the *After Walker Evans* series. Indeed, Prego presents in this work a repetition of the work of the American choreographer Trisha Brown made between the 1960s and early 1970s. The choreographies of this artist were based on a fusion between visual arts and contemporary dance

by experimenting with the various relationships between figures and space. At times, it seemed to overcome the force of gravity by walking on the walls of the exhibition space. Thus, in the *ANTI-after T.B.* exhibition, the pieces of Trisha Brown will be constituted as a referent to be updated through the practice of Sergio Prego.

Regarding the exhibition, the entire space became a framework for action. The work was an intervention in the space itself in which a group of people walked upon the walls of the exhibition place. This action was carried out before the inauguration and, in consequence, the exhibition was completed at a later date. Therefore, during the action, Sergio Prego had to take into account what was happening in the present but to represent it in a future time. Thus, the action had to function in real-time and in deferred time. Based on this temporal contrast, he focused the idea of the whole exhibition. Accordingly the conception of the exhibition space, the gallery was reduced to a set of plans between the floor and the walls. An extensive rail of iron flows throughout the perimeter of the space. Several harnesses hang from the rail, signaling the action that occurred. Rails, therefore, are ambivalent figures because they stand as a testimony of what happened while framing and measuring the space where the exhibition took place. Indeed, these objects demonstrate the contrast between the present and past time. In a similar way, the videos complete the exhibition. Seven monitors are presented, showing the action performed in the space. Each one shows a slightly different version of what happened. This repetition clearly shows how the camera significantly alters the space. In fact, the image presented by the monitors has little in common with the exhibition space. Indeed, the image shows a continuous space and unifies the action as if it were a narrative sequence.

Therefore, viewers perceive the space where they are located both through the audiovisual image as well as their own direct experience of the exhibition space. In this way, both the image and the space itself are constituted as repetitions of their particular context, as *reflections of a reality that can become rea^B*. In effect, we see how this artwork of Sergio Prego demonstrates repetition as a reflexive strategy of his own artistic practice. In addition, this work shows that by contrasting real-time with deferred time, the structure of the work opens up to the uncertainty of the context. Thus, we can say that this work explicitly constitutes what we have defined as the Structure of the Other in the Same.



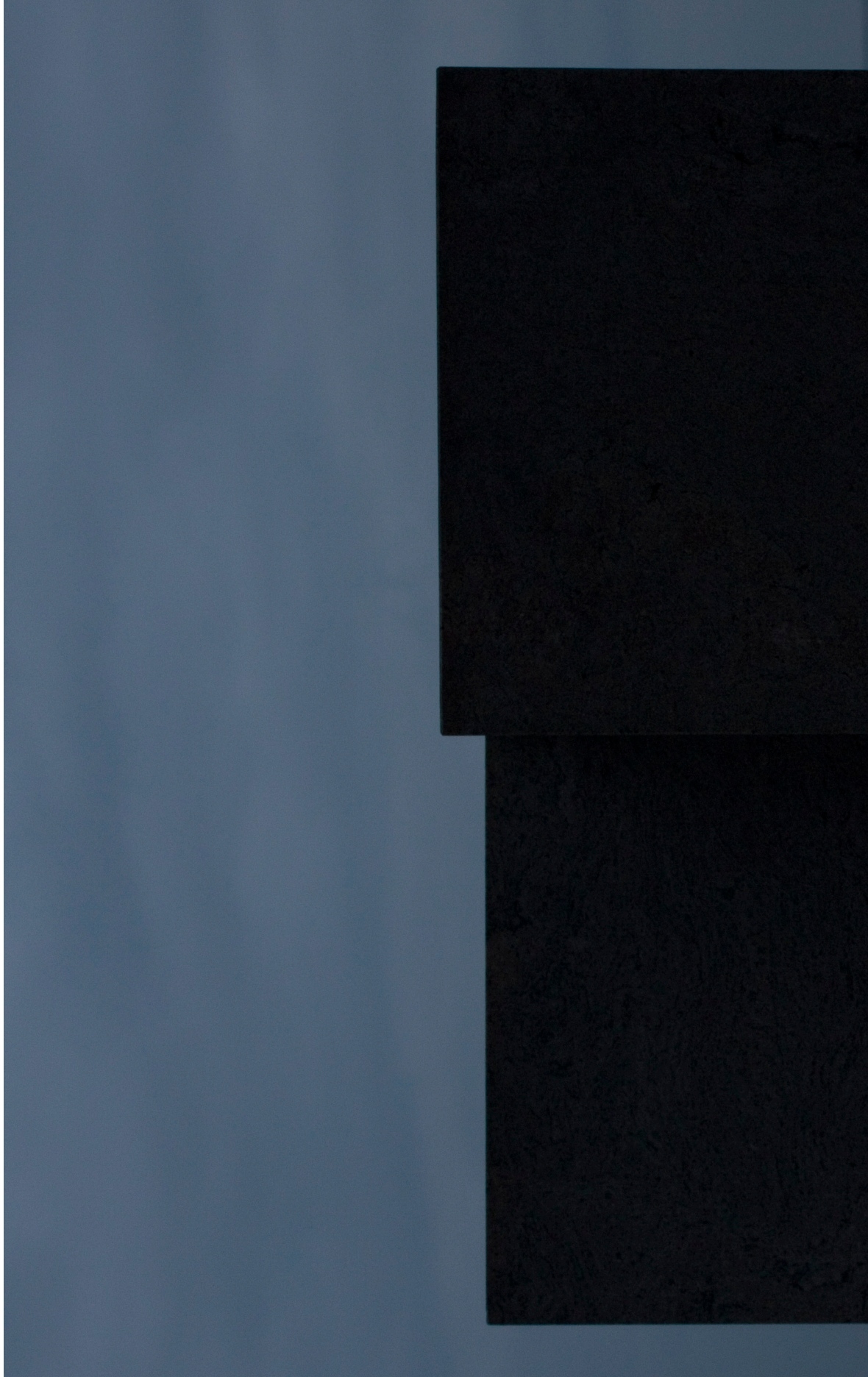
De la incapacidad de repetición, su fuerza
De l'incapacité de la répétition, sa force
On the incapacity to repeat, the force of it







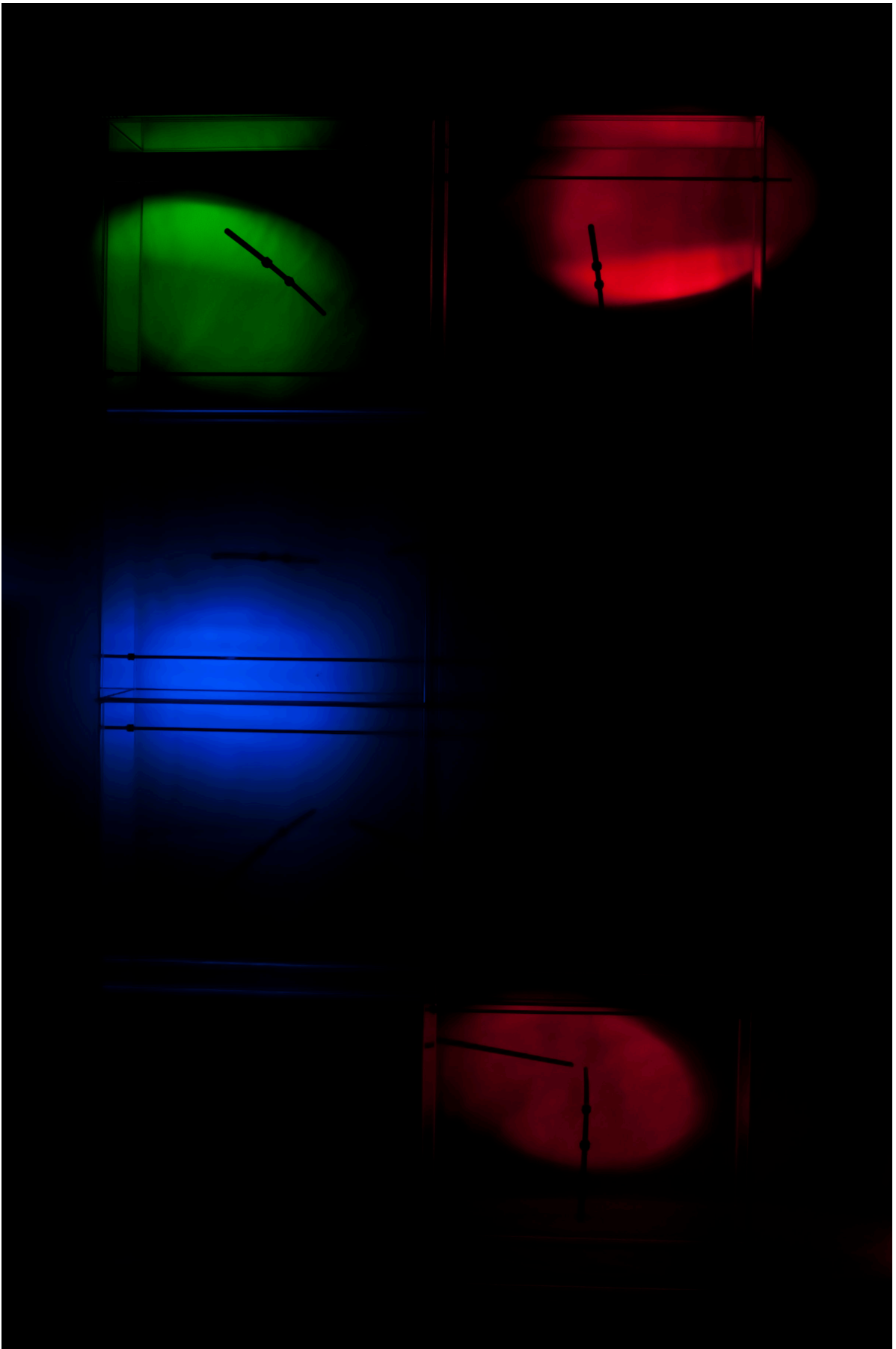




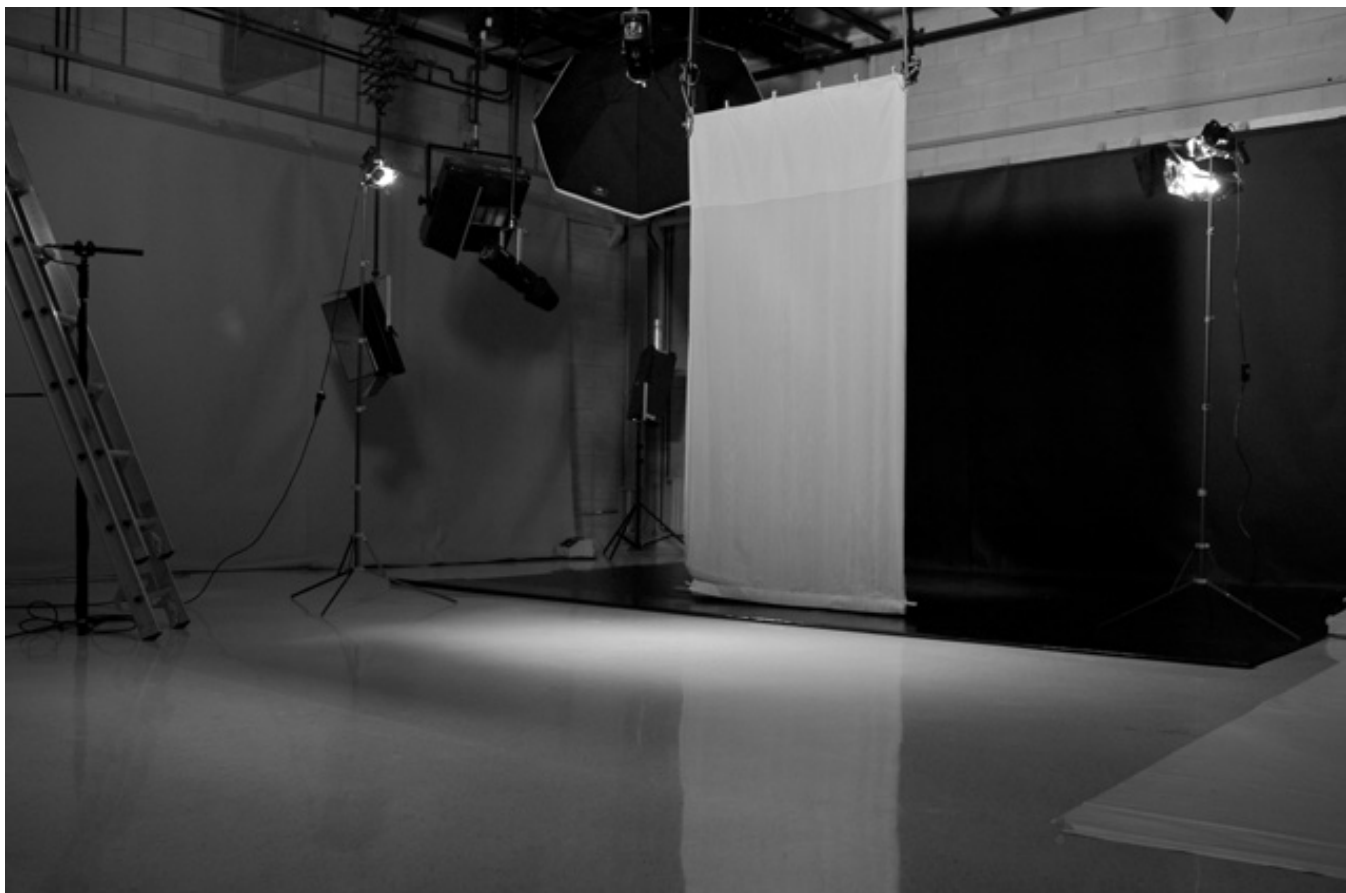
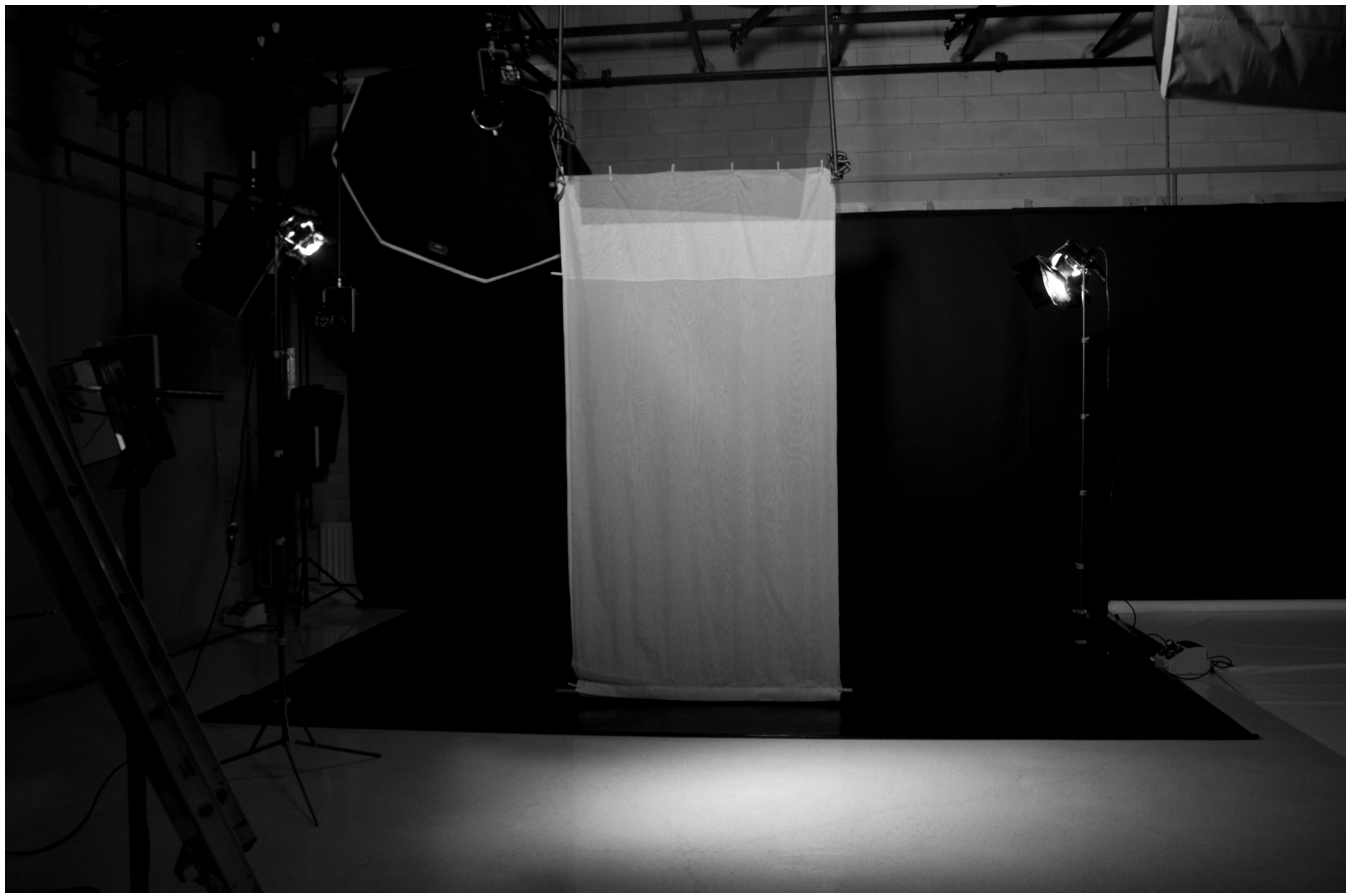








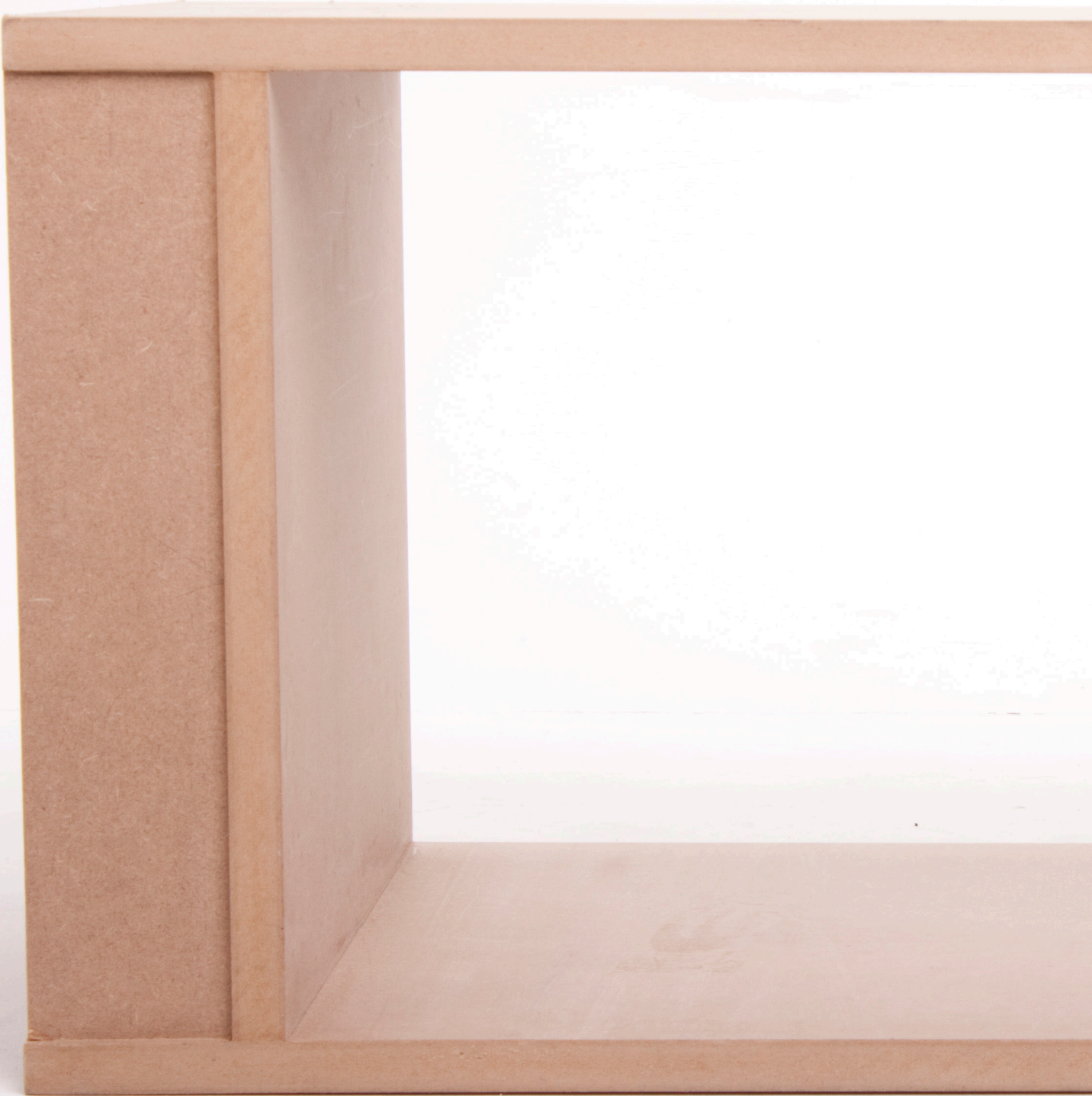


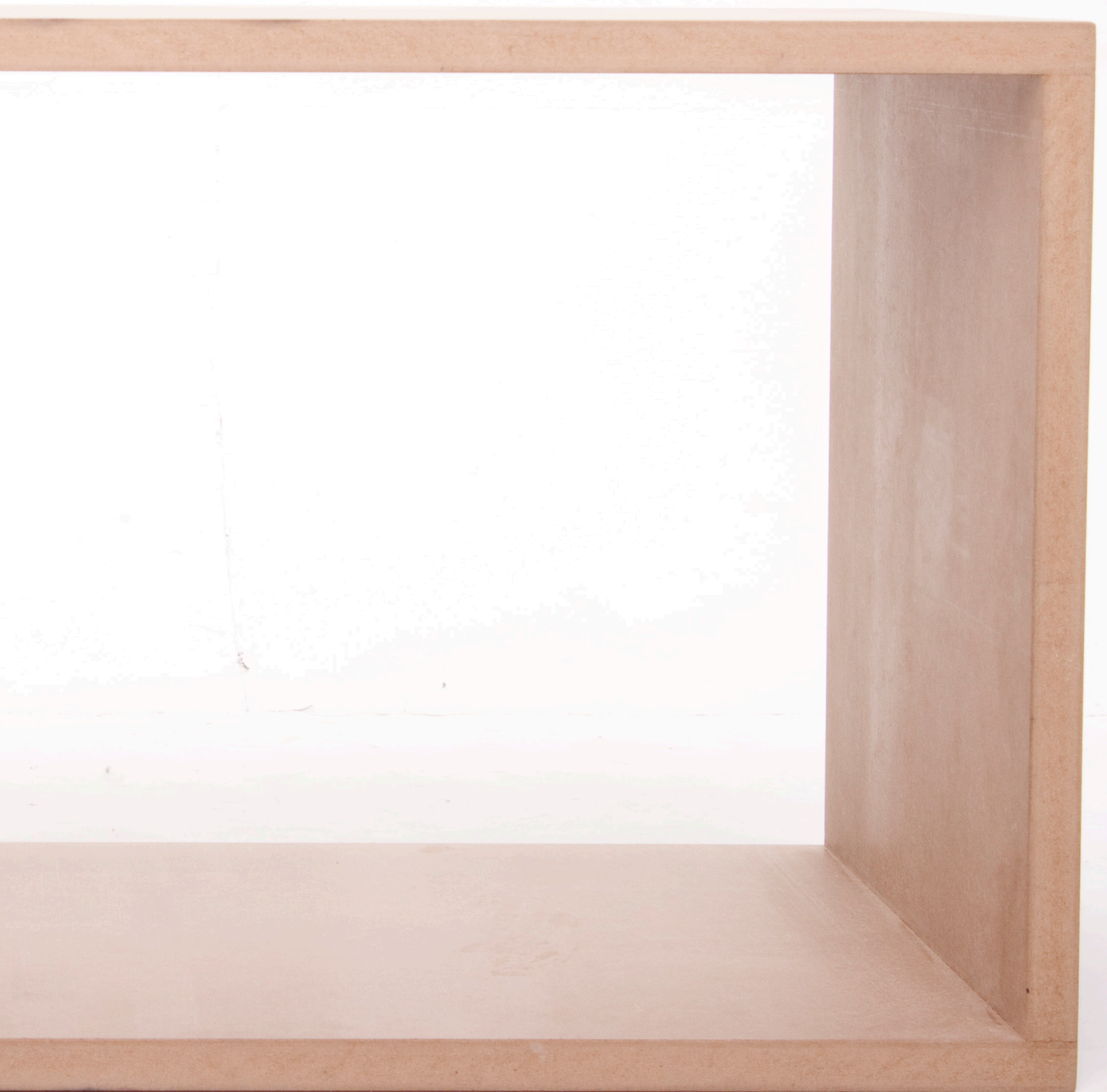








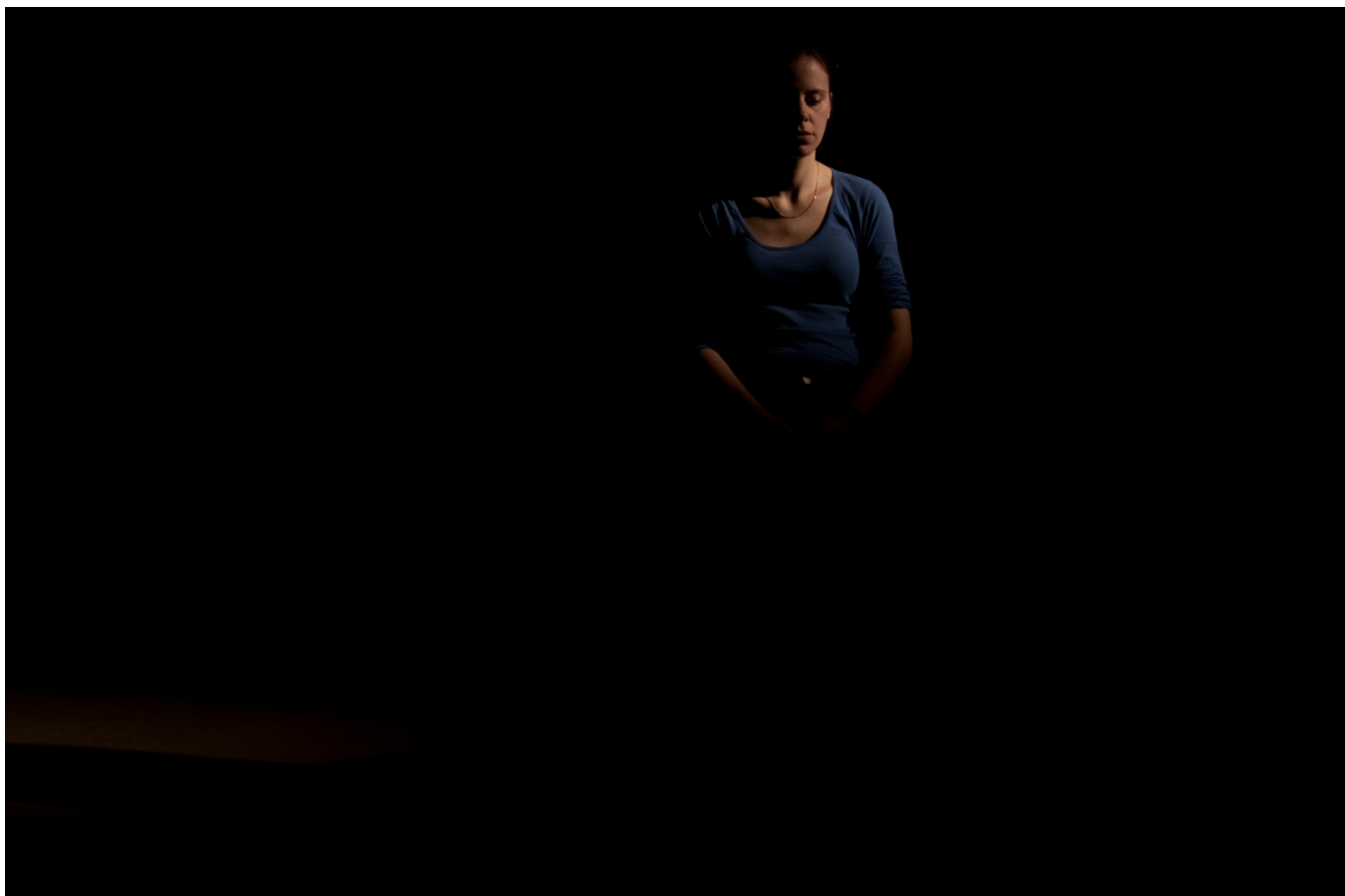
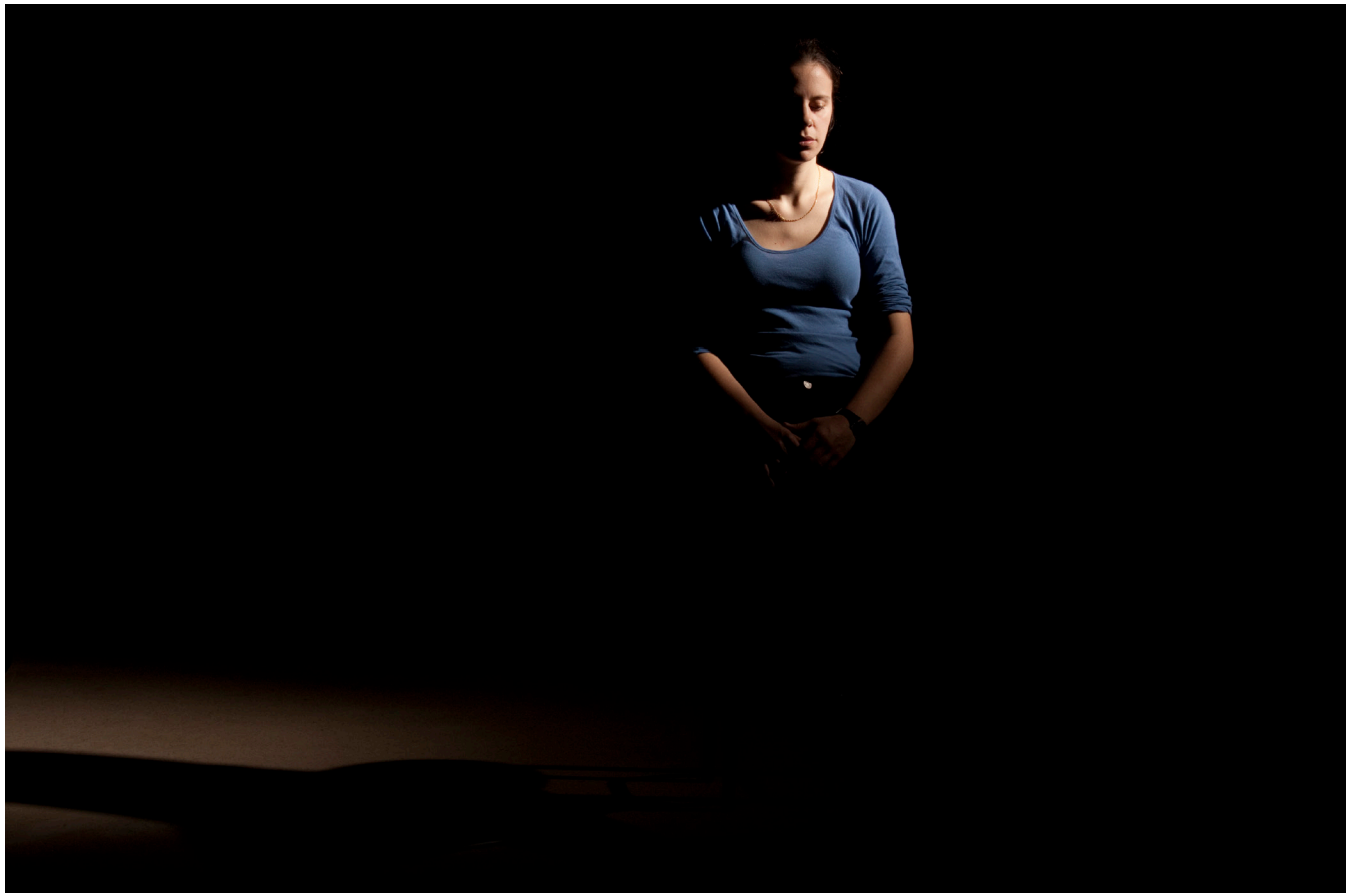














FOTOGRAFÍA CREATIVA es un proyecto desarrollado durante los años 2013-2014 gracias a la beca de residencia artística de la Fundación BilbaoArte.

pp. 122-127
ZARAUZ I, 2013-14
Serie fotográfica
1,50 x 1 m

pp. 129
CAJAS, 2014
Cristal y varillas roscadas
Medidas variables

pp. 130-133
RGB, 2014
Tres fotografías
1,50 x 0,8 m

pp. 135
PANTALLA, 2014
Dos fotografías
30 x 44 cm

pp. 136-143
PEANA(S), 2014
Serie fotográfica
Medidas variables

pp. 144-145
LAS COSAS SIMPLES, 2012
(realizado junto con Cristian Villavicencio)
Vídeo
40 min

pp. 156-147
LAS COSAS SIMPLES II, 2014
Serie fotográfica
30 x 44 cm

pp. 148-149
ZARAUZ I, 2013-14
Serie fotográfica
1,50 x 1 m

CREATIVE PHOTOGRAPHY is a project that I developed during 2013-2014 thanks to an artistic residency grant from the BilbaoArte Foundation.

Fotografía creativa de la fotografía de la fotografía de la fotografía de la escultura.

A partir de ahí, se despliega el espacio: los colores, las olas, las fotografías, los atardeceres, el mármol y los cristales. Todo está duplicado, triplicado o cuadruplicado... Lo que no se puede explicar con palabras, se hace por reflejo. El proceso es reflexivo. Estructuras transparentes capaces de hacer visible la propia situación del artista en el ámbito del hacer.

La pregunta es:

¿ES POSIBLE LA REPETICIÓN EN EL PROCESO ARTÍSTICO?

Creative photography is a photography of a photography of the photography of the sculpture. From there, space unfolds through

colours, waves, photographs, sunsets, marble and lenses.

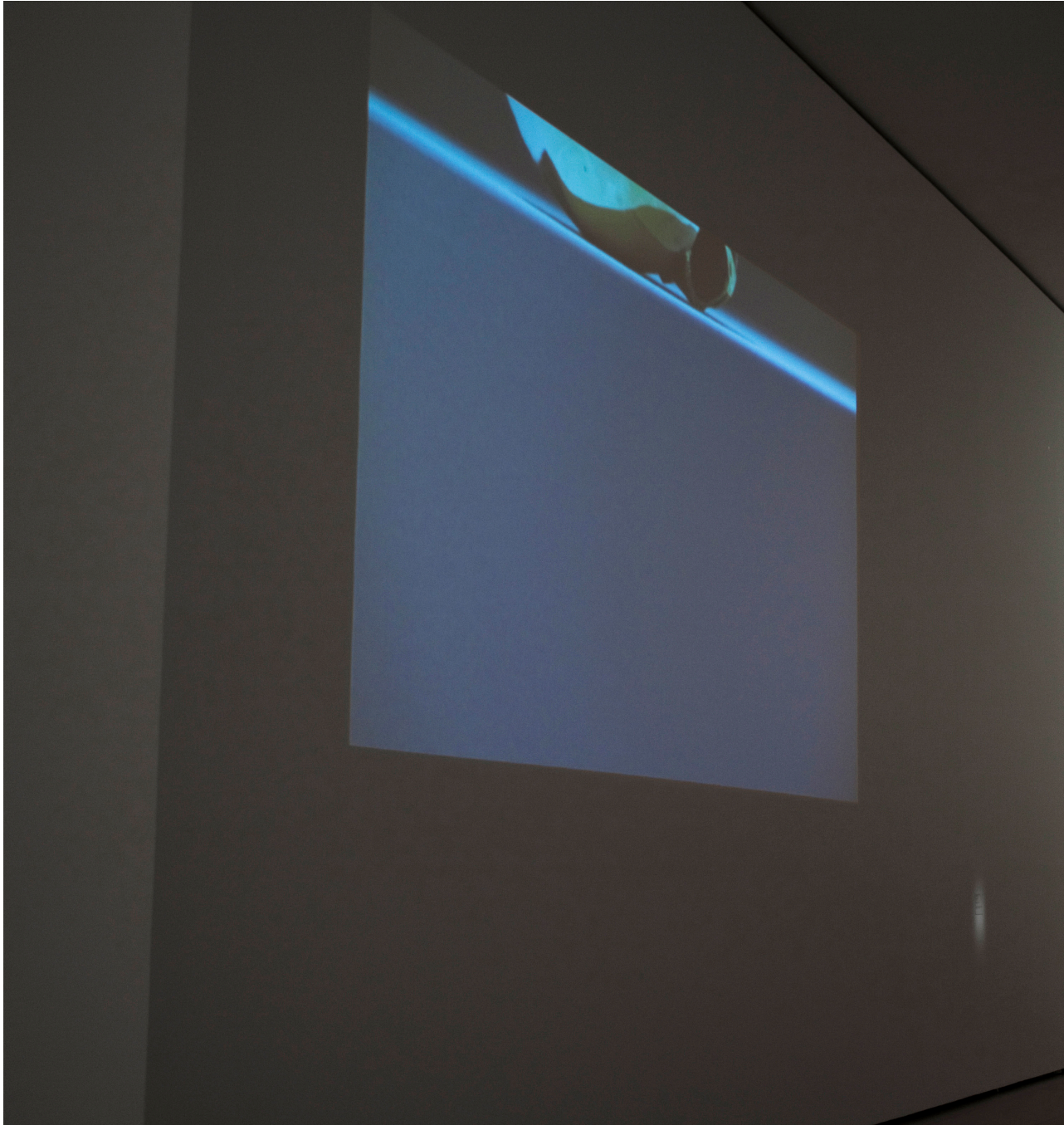
Everything is doubled, tripled or quadrupled.

What cannot be explained in words is done through reflection.

The process is reflexive. Transparent structures make the situation of the artist in the creative act visible.

The question is:

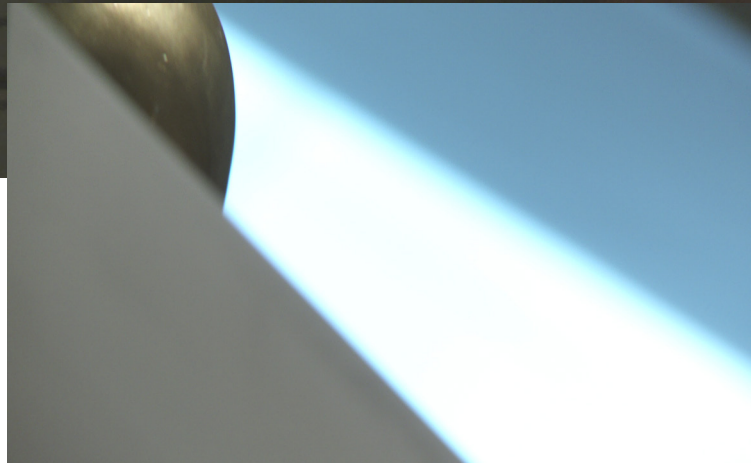
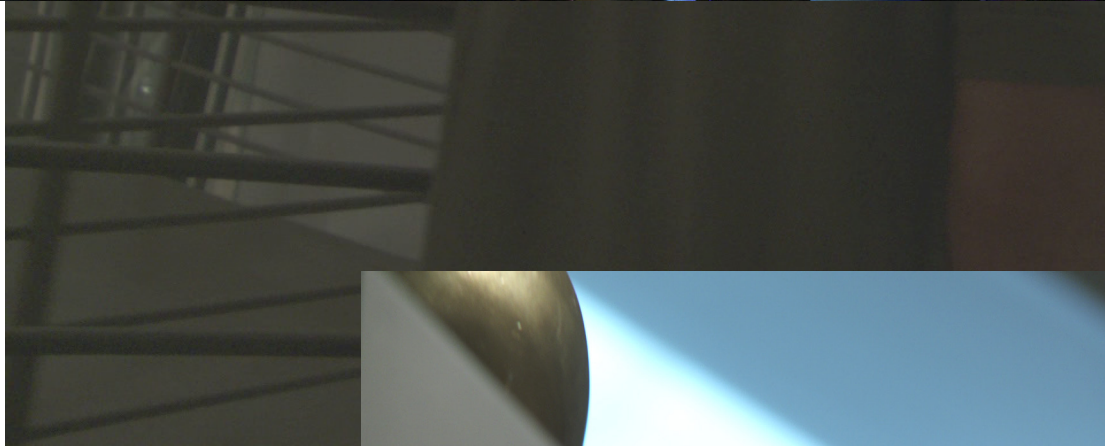
IS REPETITION POSSIBLE IN THE ARTISTIC PROCESS?















PROYECTO 360°

es un proyecto audiovisual
llevado a cabo en el año 2012-2013
junto con el artista Cristian Villavicencio.

Se expuso durante un mes en la sala 103B del Museo Guggenheim-Bilbao.
Video digital. 20 min.

PROJECT 360°

is an audiovisual project
that I carried out in 2012-2013
together with the artist Cristian Villavicencio.
It was exhibited for a month in room 103B of the Guggenheim-Bilbao Museum.
Digital Video. 20 min.



Como ejercicio para comenzar y enfocar el *Proyecto 360°*, Cristian Villavicencio me propuso participar en una sesión de Cine Ilegal en Bulegoa z/b(Bilbao). Mi propuesta se basó en la proyección simultánea de *Funny Games* (1997) y *Funny Games* (2007). Ambas películas dirigidas por Michael Haneke. Tras la proyección, escribí el siguiente texto:

Llega un momento en el que los dos criminales se dan la vuelta simultáneamente, miran a cámara y hacen un guiño. Esta mirada parece perforar la superficie de la pantalla que, sin embargo, se vuelve impenetrable y susceptible de duplicarse. La coordenada asesino- víctima-autor-espectador se vuelve sobre sí misma y se encierra en un bucle de ficción temporalmente violentada. El eje en el que inconscientemente nos situamos nos conduce al interior mismo de la película. Algo se hace forma y da paso a un proceso de creación.

As an exercise to start the *Project 360°*, Villavicencio proposed that I participate in a session of *Cine Ilegal (Illegal Film)* program in Bulegoa z/b (Bilbao). My proposal was [] the simultaneous projection of the films *Funny Games* (1997) and *Funny Games* (2007), both of which were directed by Michael Haneke. After the projection, I wrote the following text.

The moment arrives when the two criminals turn around simultaneously, look at the camera and wink. Their look seems to pierce the surface of the screen, which nonetheless becomes impenetrable and susceptible to duplication. The coordinated assassin-victim-author-viewer turns in on herself and locks herself in a temporarily violent fictional loop. The axis on which we unconsciously position ourselves leads us to the very interior of the film. Something is shaped that gives way to a process of creation.

Fig. 17. Michael Haneke. Stills: *Funny Games*, 1997 y *Funny Games*, 2007.

El tiempo, el espacio y el contenido del proyecto se pone a merced del tiempo, del espacio y del contenido del Museo. El proyecto repite por anticipado. Se activa nuestro escepticismo sobre ese espacio continuamente contemporáneo y de innovación y no tenemos reparos en repetir lo que ya existe. Tras el visionado de todos los vídeos sobre el Museo Guggenheim-Bilbao que están a nuestro alcance, seleccionamos algunos fragmentos de cada visionado y optamos, a modo de método, por el principio básico del sistema escéptico: oponer a cada proposición, otra igual. Filmamos alrededor de 12 horas, tanto en el interior como en el exterior del Museo, buscando una pieza excesiva que trate como dice Juan Martín Prada¹, aunque sea por un segundo, de contener el museo en vez de ser contenido por él, presentado en vez de ser presentado por él.

1. PRADA, Juan Martín. *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y Teoría de la Posmodernidad*. Editorial Fundamentos, Madrid, 2001.

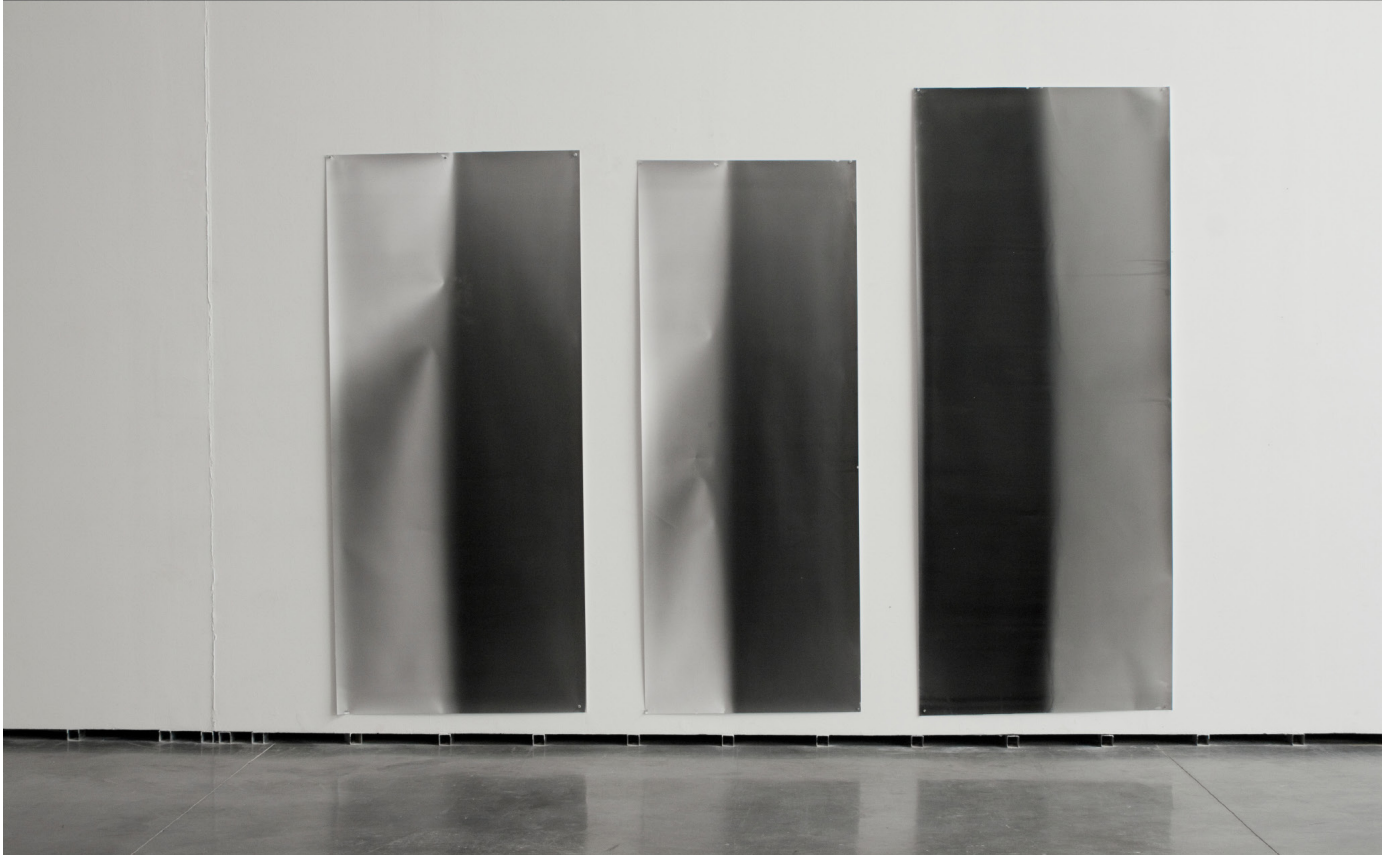
La pregunta es:

¿CÓMO ARTICULAR UN MONTAJE (AUDIOVISUAL Y EXPOSITIVO)
QUE NO REDUZCA LA REPETICIÓN EXPERIMENTADA A TRAVÉS
DEL PROCESO ARTÍSTICO?

The time, space, and content of the project are at the mercy of the time, space, and content of the Museum. The project repeats in advance. Our skepticism about this continually contemporary space of innovation is activated, and we have no qualms about repeating what already exists. After viewing all of the videos we could find about the Guggenheim-Bilbao Museum, we selected some fragments from each one and opted to use the basic principle of the skeptical system as a method: to oppose every proposition with an equal proposition. We filmed about twelve hours, both inside and outside of the Museum, looking for an excessive piece that tried as Juan Martín Prada¹ says, if only for a second, to contain the Museum instead of being contained by it, to present instead of being presented by it.

The question is:

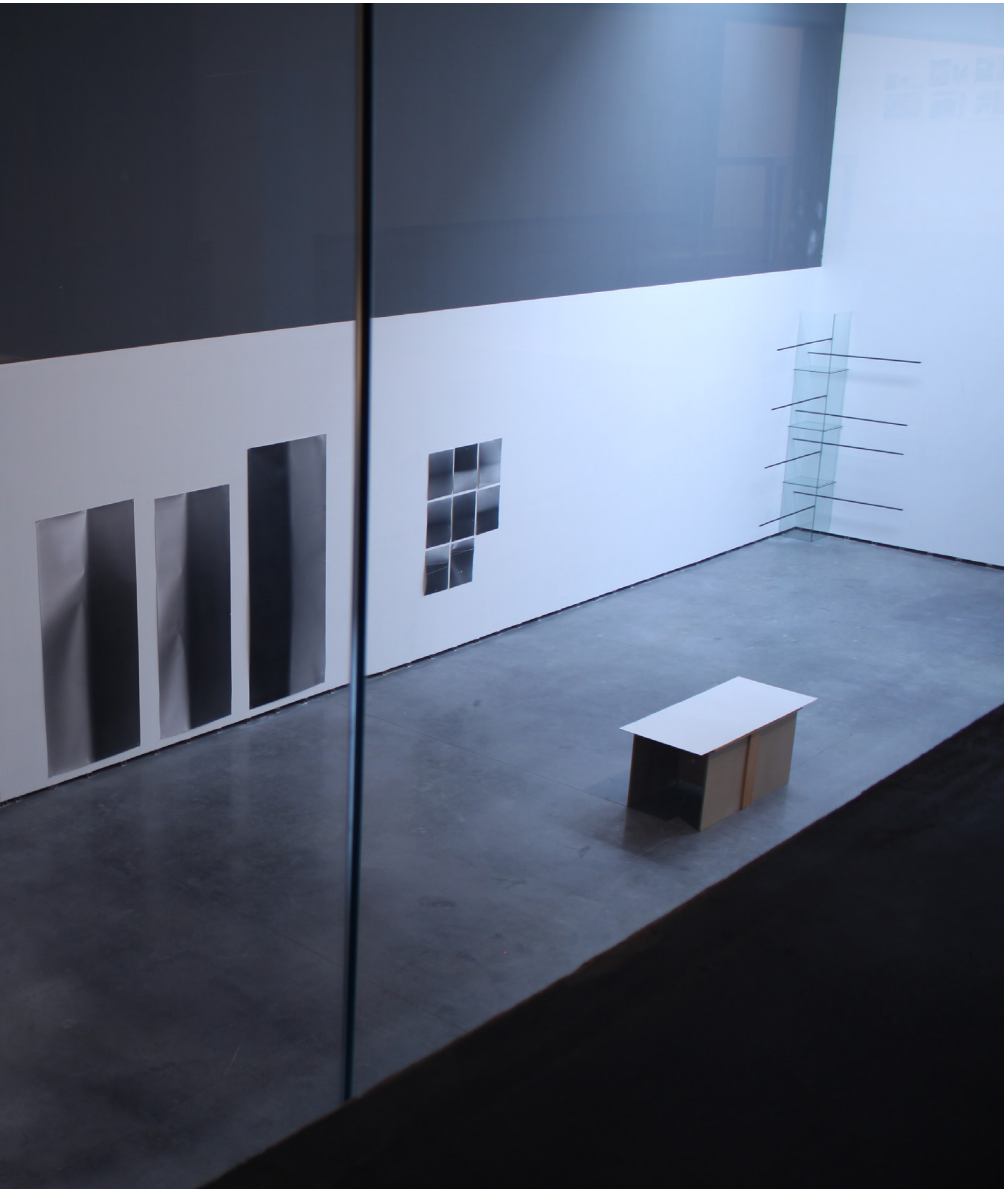
HOW TO ARTICULATE A MONTAGE (OF BOTH THE VIDEO AND THE EXHIBITION)
WITHOUT REDUCING THE REPETITION
EXPERIENCED THROUGH THE ARTISTIC PROCESS?

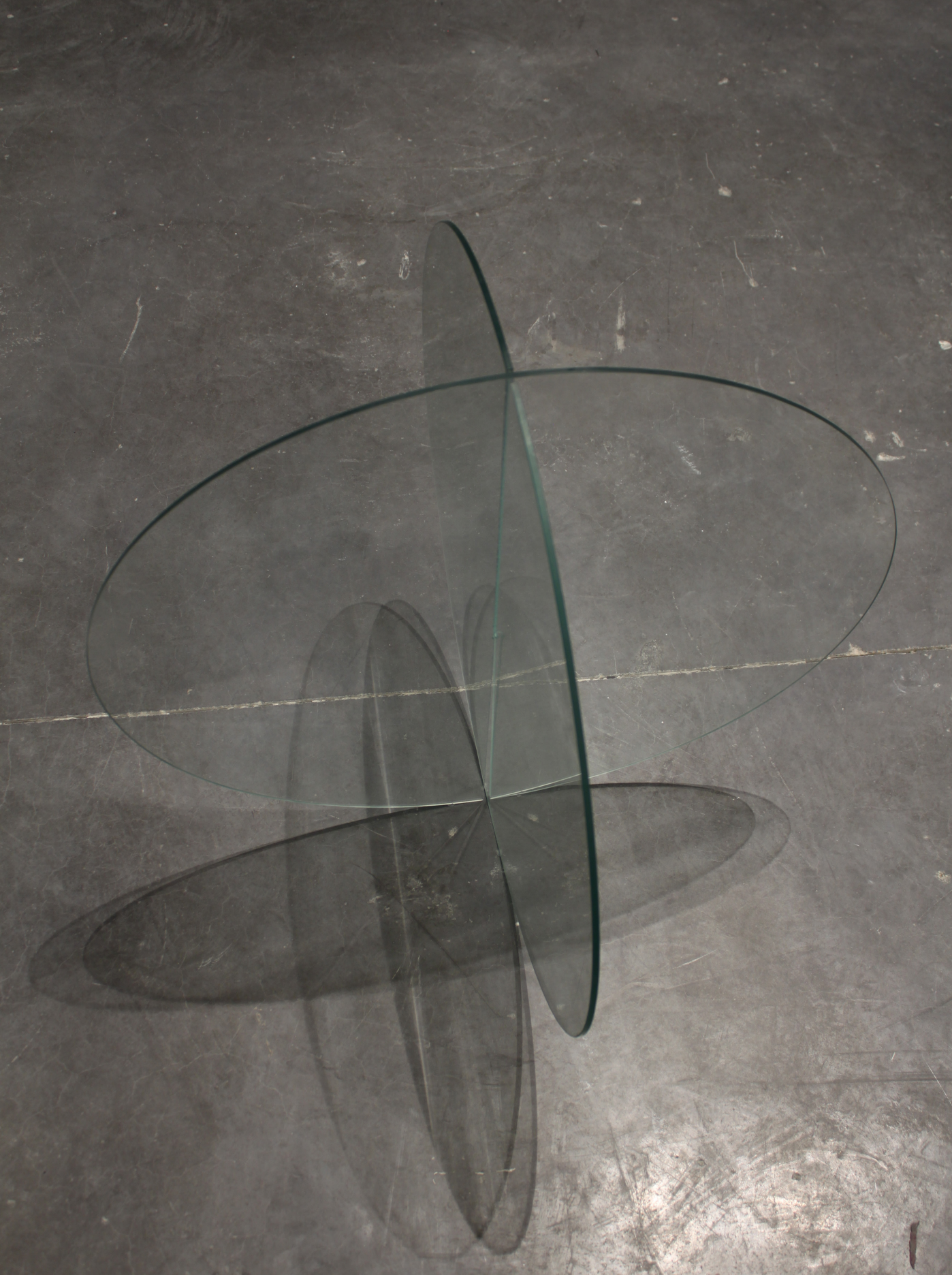
















UNA COSA fue un proyecto desarrollado entre los años 2011 y 2013.
Se expuso en el Huarte-Centro de Arte Contemporáneo en 2013.
La película *MESA* fue seleccionada en la tercera edición de Pantalla Fantasma.

Pelicula entera: <https://vimeo.com/168519802>

Fragmento de 3 min.: <https://vimeo.com/81580256>

A THING was a project developed between 2011 and 2013.
It was exhibited at the Huarte Center for Contemporary Art in 2013.
The film *MESA* was selected in the third edition of
Pantalla Fantasma Festival Film.

Entire Movie: <https://vimeo.com/168519802>

Fragment: <https://vimeo.com/81580256>

Lo último que necesitamos es más objetos, así que yo quisiera hacer sólo *Una Cosa*. Estimulada por la limitación de esta restricción, di paso a otra de mis atracciones basada en el autoaislamiento como método. Viví durante casi un año en una casa familiar ubicada en el pueblo navarro de Enériz. Convertí toda la casa en un laboratorio fotográfico analógico y coloqué el papel fotográfico sobre los volúmenes de la arquitectura y los muebles. La relación constante entre lo hueco y lo lleno, lo material y lo espacial, lo positivo y lo negativo, me llevó a construir esculturas de cristal. Su comportamiento se transforma bajo diferentes condiciones de luz. Como escribe Ángel Bados², en el laboratorio algo se muestra como verdad, verdad de estructura.

Del laboratorio anterior, se desmarca un trabajo audiovisual, *Mesa*, basado simplemente en sacar una escultura-mueble al sol. Se determina el objetivo de desmontar la mesa para volverla a construir y, mediante su escorzo, se desvela la fenomenología cinematográfica.

La pregunta es:

SI QUERÍA HACER UNA FOTOGRAFÍA TOTALMENTE NEGRA,
¿POR QUÉ NO LA REALICÉ?

The last thing we need is more objects, so I'd like to do just *One Thing*. Stimulated by the limitation of this restriction, I gave way to another of my attractions based on self-isolation as a method. I lived for almost a year in a family house located in the Navarrese village of Enériz. I turned the whole house into an analog photography lab and placed the photographic paper on the volumes of architecture and furniture. The constant relationship between the hollow and the full, the material and the spatial, the positive and the negative, led me to build glass sculptures. Their behavior is transformed under different light conditions. As Angel Bados² writes in the book *Oteiza. Experimental lab: in the lab, something is shown as a truth, a truthful structure*. From the previous laboratory, an audiovisual work, *Mesa*, is unmarked, based merely on taking a sculpture-furniture outside to see it by the sunlight during the sunset. It determines the objective of dismantling the table for rebuilding and, through its foreshortening, a cinematic phenomenology is revealed.

The question is:

IF I WANTED TO TAKE AN ALL-BLACK PHOTOGRAPH,
WHY DIDN'T I DO IT?

2. *En el laboratorio* (de tizas de Jorge Oteiza), algo se muestra como verdad, con verdad de estructura. Consecuencia, quizás, de una materialidad tan vivida y manual, que termina por corporeizar, en buena medida, el ensayo enunciado en cada familia de piezas. En este sentido, el Laboratorio es la prueba fehaciente de cómo los elementos formales utilizados a beneficio de la representación de una idea o del tema, tienen que soportar en su misma faz el sinsentido de ser únicamente yeso o de ser únicamente zinc, para, de ese modo, traspasar el umbral donde la estructura significativa se convierte en semblante de lo que no se puede representar. BADOS, Ángel. Oteiza. Laboratorio experimental. Fundación Museo Oteiza. Pamplona, 2008. p.19.



















Proyecto SEA iniciado gracias al programa de residencias artísticas EX BAIR (Extended Banff Artist in Residence) en Banff Centre y que estoy llevando a cabo en la actualidad.

Se planteó como un viaje desde el paisaje conocido de los Pirineos, al terreno por desplegar en las laderas, lagos, glaciares y senderos de las Rocosas. Esta estancia ha propiciado un cambio en mi Proyecto. La belleza, la indiferencia, la extensión y el comportamiento de la naturaleza hizo que mi planteamiento inicial se quedara en un mero error intuitivo.

En un mundo desprovisto de necesidad narrativa, no es el paisaje exterior el que debe ser objetivado, es mi pensamiento el que deviene objetivado por el exterior. Ya no es un trabajo en arte, sino una documentación de la *vida-en-proyecto*.

Me interesé por los momentos no productivos de la vida cotidiana como una forma de eludir el deseo de formalizar resultados en arte. Me pregunté cómo encontrar una salida a esos momentos sin perder el rigor, ni la responsabilidad del artista. Influenciada por el trabajo en el laboratorio analógico, comencé a configurar una serie de rutinas paralelas a esos momentos liberados. Con el fin de fijar un sitio en ese lugar, elegí un árbol de un bosque nevado junto a una parte del río helado que atraviesa Banff. Durante 2 meses colgué celos en cada una de sus ramas. Cada celo permanecía al menos 24 horas en la rama. Para llegar al árbol debía de caminar una hora. Durante ese paseo, sacaba fotos del suelo y del cielo sistemáticamente. Vi amanecer. Como era la época del deshielo, los cambios del paisaje se filtraban mediante mi rutina. Examiné como caía la nieve. Para observarla mejor, coloqué un papel negro entre dos árboles. En el bosque había una parte quemada. Analicé las formas de la madera quemada en contraste con el fondo blanco de la nieve. Pasee por encima del río helado. Contemplé auroras boreales. Y, mientras tanto, el adhesivo de los celos recogía materia que volaba por la atmósfera del bosque en mi ausencia productiva. Un tiempo suspendido por aquello atrapado por el adhesivo. Cincuenta celos expuestos en cristales. Cincuenta celos revelados a modo de fotogramas, fosilizaban fragmentos de existencia y materialidad. También, vi el atardecer. Al final, tomé más de 1200 fotos. El proyecto más y menos productivo de mi Proyecto. No me importa tanto si es objeto de arte o no, si no la posibilidad de haber hecho la vida más lenta junto con el tiempo y el espacio natural de la materia.

La pregunta es:

¿ES POSIBLE UN PROCESO ARTÍSTICO EN TERCERA PERSONA?

The Project SEA started thanks to the EX BAIR (Extended Banff Artist in Residence) artistic residency program at Banff Centre

It was raised as a journey/ travel / adventure from the well-known landscape of the Pyrenees to the terrain by unfolding on the slopes, lakes, glaciers, and trails of the Rockies. This experience has changed in my Project. The beauty, the indifference, the extension, and the behavior of nature meant that my initial approach remained in a mere intuitive error.

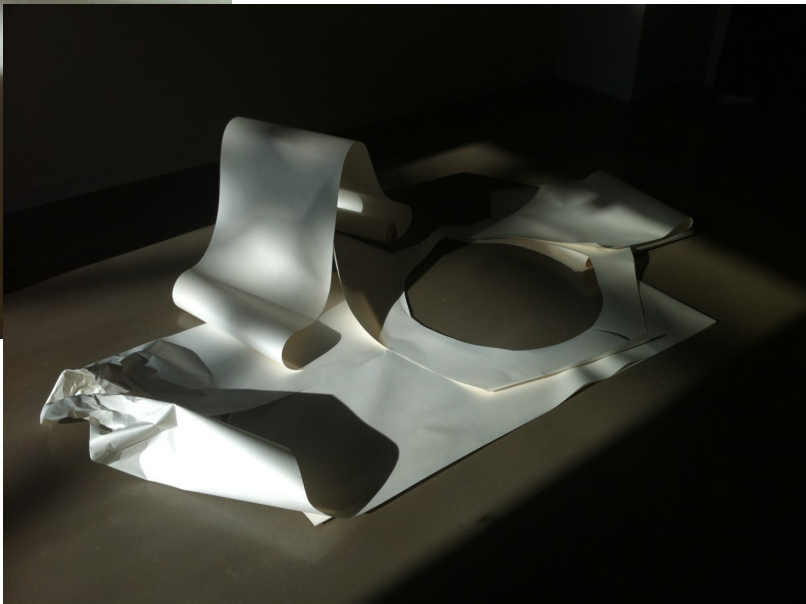
In a world devoid of narrative necessity, it is not the outer landscape that must be objectified, and it is my thought that becomes objectified by the outside. It is not a work in art, but a documentation of *life-in-project*.

I became interested in the non-productive moments of everyday life as a way to circumvent the desire to formalize results in art. I wondered how to find a way out of those moments without losing neither rigor nor responsibility as an artist. Influenced by my last project in the analog lab, I began to set up a series of routines parallel to those liberated moments. In order to establish a site there, I chose a tree from a snowy forest next to a part of the frozen river that runs through Banff. For 2 months, I hung adhesive tapes on each of its branches. Each tape remained at least 24 hours in the branch. To get to the tree, I had to walk for an hour. During that walk, I took pictures of the ground and of the sky systematically. I saw the sunrise. As it was the time of thaw, landscape changes were filtered through my routine. I examined the snow falling. To better observe it, I placed a black paper between two trees. In the woods, there was a burnt part. I analyzed the shapes of the burnt wood in contrast to the white background of the snow. I walk over the frozen river. I contemplated Behold aurora borealis. And, meanwhile, the tape was collecting matter that flew through the forest atmosphere in my productive absence. A time suspended by that *time-space-mattering* trapped by the adhesive. Fifty adhesive tapes exposed in crystals. Fifty adhesive tapes revealed as photograms, fossilized fragments of existence, and materiality. Also, I saw the sunset.

In the end, I took over 1200 photos — the most and least productive project of my Project. I don't care whether it is the object of art or not, but the possibility of having lived slower along with the time and natural space of matter.

The question is:
IS A THIRD-PERSON ARTISTIC PROCESS POSSIBLE?





EL CUENTO DE LAS ARENAS¹

TERENCE STAMP

Un río, desde sus orígenes en lejanas montañas, después de pasar a través de toda clase y trazado de campiñas, al fin alcanzó las arenas del desierto. Del mismo modo que había sorteado todos los otros obstáculos, el río trató de atravesar este último, pero se dio cuenta de que sus aguas desaparecían en las arenas tan pronto llegaban a éstas. Estaba convencido, no obstante, de que su destino era cruzar este desierto, y sin embargo, no había manera. Entonces una recóndita voz, que venía desde el desierto mismo, le susurró: “el viento cruza el desierto, y así puede hacerlo el río.”

El río objetó que se estaba estrellando contra las arenas, y solamente conseguía ser absorbido, que el viento podía volar y ésa era la razón por la cual podía cruzar el desierto.

“Arrojándote con violencia como lo vienes haciendo, no lograrás cruzarlo. Desaparecerás, o te convertirás en un pantano. Debes permitir que el viento te lleve hacia tu destino.”

¿Pero cómo podría esto suceder? “Consintiendo en ser absorbido por el viento.” Esta idea no era aceptable para el río. Después de todo, él nunca había sido absorbido antes. No quería perder su individualidad. “¿Y, una vez perdida ésta, cómo puede uno saber si podrá recuperarla alguna vez?”

“El viento”, dijeron las arenas, “cumple esta función. Eleva el agua, la transporta sobre el desierto y luego la deja caer. Cayendo como lluvia, el agua nuevamente se vuelve río.”

“¿Cómo puedo saber que esto es verdad?”

“Así es, y si tú no lo crees, no te volverás más que un pantano, y aún eso tomaría muchos, pero muchos años; y un pantano, ciertamente no es la misma cosa que un río.”

“¿Pero no puedo seguir siendo el mismo río que ahora soy?”

“Tú no puedes en ningún caso permanecer así”, continuó la voz.

“Tu parte esencial es transportada y forma un río nuevamente. Eres llamado así, aún hoy, porque no sabes qué parte tuya es la esencial.”

Cuando oyó esto, ciertos ecos comenzaron a resonar en los pensamientos del río. Vagamente, recordó un estado en el cual él, o una parte de él, ¿cuál sería?, había sido transportado en los brazos del viento. También recordó — ¿o le pareció?— que eso era lo que realmente debía hacer, aun cuando no fuera lo más obvio.

Y el río elevó sus vapores en los acogedores brazos del viento, que gentil y fácilmente lo llevó hacia arriba y a lo lejos, dejándolo caer suavemente tan pronto hubieron alcanzado la cima de una montaña, muchas pero muchas millas más lejos. Y porque había tenido sus dudas, el río pudo recordar y registrar más firmemente en su mente, los detalles de la experiencia. Reflexionó: “Sí, ahora conozco mi verdadera identidad.”

El río estaba aprendiendo, pero las arenas susurraron: “Nosotras conocemos, porque vemos suceder esto día tras día, y porque nosotras, las arenas, nos extendemos por todo el camino que va desde las orillas del río hasta la montaña.”

Y es por eso que se dice que el camino en el cual el Río de la Vida ha de continuar su travesía, está escrito en las arenas.

THE TALE OF THE SANDS¹

TERENCE STAMP

A stream, from its source in far-off mountains, passing through every kind and description of countryside, at last reached the sands of the desert. Just as it had crossed every other barrier, the stream tried to cross this one, but it found that as fast as it ran into the sand, its waters disappeared.

It was convinced, however, that its destiny was to cross this desert, and yet there was no way. Now a hidden voice, coming from the desert itself, whispered: "The wind crosses the desert, and so can the stream."

The stream objected that it was dashing itself against the sand, only getting absorbed: that the wind could fly and this was why it could cross a desert.

"By hurtling in your own accustomed way you cannot get across. You will either disappear or become a marsh. You must allow the wind to carry you over to your destination."

But how could this happen?

"By allowing yourself to be absorbed in the wind."

This idea was not acceptable to the stream. After all, it had never been absorbed before. It did not want to lose its individuality. And, once having lost it, how was one to know that it could ever be regained?

"The wind," said the sand, "performs this function. It takes up water, carries it over the desert, and then lets it fall again. Falling as rain, the water again becomes a river."

"How can I know that is true?"

"It is so, and if you do not believe it, you cannot become more than a quagmire, and even that could take many, many years; and it certainly is not the same as a stream."

"But can I not remain the same stream that I am today?"

"You cannot in either case remain so," the whisper said. "Your essential part is carried away and forms a stream again. You are called what you are even today because you do not know which part of you is the essential one."

When he heard this, certain echoes began to arise in the thoughts of the stream. Dimly, he remembered a state in which he —or some part of him, was it?— had been held in the arms of a wind. He also remembered —or did he?— that this was the real thing, not necessarily the obvious thing to do.

And the stream raised his vapor into the welcoming arms of the wind, which gently and easily bore it upwards and along, letting it fall softly as soon as they reached the roof of a mountain, many, many miles away. And because he had had his doubts, the stream was able to remember and record more strongly in his mind the details of the experience. He reflected, "Yes, now I have learned my true identity."

The stream was learning. But the sands whispered: "We know, because we see it happen day after day: and because we, the sands, extend from the riverside all the way to the mountain."

And that is why it is said: The way in which the Stream of Life is to continue on its journey is written in the Sands.

1. Terence Stamp narra este relato tradicional árabe en: <https://vimeo.com/8598806>. (Última consulta 2019-10-10).

Texto extraído en: <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrstamp1.html> (Última consulta 2019-10-10).



2. DE LA INCAPACIDAD DE REPETICIÓN, SU FUERZA

Este capítulo trata de visibilizar ese intento fallido de repetición que se experimenta en *acto*¹, a través del proceso artístico propio desplegado en páginas anteriores. Ahora, *a posteriori*, una vez que se ha reposado lo hecho, tras lo que denomino *época de barbecho* necesaria después de todo proceso-proyecto, empiezo a poder contemplar y escuchar aquello que reverbera y genera espacio independientemente de mis proyecciones y/o expectativas. Estos ecos encuentran contraste y nuevos retos a través de lecturas y conversaciones con las que el proceso artístico se ha puesto en diálogo. Las *anotaciones en los márgenes* tanto en libros, artículos leídos y obras percibidas, como en diez cuadernos escritos en paralelo a la producción aquí desglosada, componen este apartado.

La estructura narrativa del *Relato de las Arenas* (inicio, nudo y desenlace), se relaciona con el montaje serial que desglosa el conjunto de proyectos anteriormente presentados. Este entrelazado articulará, a su vez, este escrito organizado en tres fases o pasos:

Si, en primer lugar, el río fluye con fuerza, juventud y sin problemas aparentes por su cauce, es debido a que presenta un adecuado comportamiento, respecto a lo que de él se espera. Este inicio se relaciona aquí con la noción de repetición en tanto que respuesta o estrategia del artista, basada en la copia o reproducción de lo anteriormente hecho. Refleja entonces la dimensión mimética de la repetición que, ocurriendo en su justa medida, es decir, limitándola a una estrategia de representación, puede funcionar y resolver la posición del proyecto *en escena* o *en exposición* dentro del sistema cultural o mercantil del arte. Sin embargo, si el aspecto de la mimesis se descontrola hacia algo no limitado por la representación o por el lenguaje, como pudiera ser, por ejemplo, el tartamudeo, comienzan las incomodidades y el código o sistema no sólo corrige, sino que sanciona aquello que por ambiguo, vacío o mudo, lo considera erróneo. Por tanto, este apartado tratará sobre el riesgo, que supone para el productor, la elección de repetir evitando ser un artista *creativo u original*. Es decir, se desglosará la problemática que implica renegar de la producción de sentido a favor de algo similar a lo que Andy Warhol anhelaba como la repetición más exacta². Los dos primeros proyectos (*Fotografía Creativa* y *Proyecto 360°*) serán la base para estas reflexiones

1. Respecto a la noción de acto, Iñaki Imaz sostiene que el acto pictórico es similar al acto en psicoanálisis. En este sentido, cita a Slavoj Žižek: *¿Qué es, a saber, un acto? El acto difiere de una intervención activa (acción) en que transforma radicalmente a su portador (agente): el acto no es simplemente algo que "llevo a cabo"; después de uno, literalmente, "no soy el mismo que antes". En este sentido, podríamos decir que el sujeto "sufre" el acto ("pasa a través" de él) más que "llevarlo a cabo": en él, el sujeto es aniquilado y posteriormente renace, es decir, el acto explica una especie de eclipse, aphanisis, temporal del sujeto. ŽIŽEK, Slavoj. ¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood. Nueva Visión, Buenos Aires, 1994. Citado en: IMAZ, Iñaki. *Pintura como Proceso de Individuación. Caracterización y enseñanza*, Tesis doctoral dirigida por José Luis Casado Arsuaga y Jesús Melendez Arranz, Universidad del País Vasco (UPV/EHU), 2014, p. 39, disponible en: < <https://addi.ehu.es/handle/10810/16269> > [consulta 22-08-2016]*

2. En palabras de Andy Warhol: *"If I'm going to sit and watch the same thing I saw the night before, I don't want it to be essentially the same—I want it to be exactly the same. Because the more you look at the same exact thing, the more the meaning goes away, and the better and emptier you feel.* JOSEPH, Branden W. "The play of repetition: Andy Warhol's Sleep". *Grey Room*, NO.19, Spring 2005, The Mit Press, Cambridge, Massachusetts, 2005, p. 22-53.

Imagen de la izquierda;
Fig.18. Lorea Alfaro. *Nike*. Fotografía presentada en publicación *Erreakzioa-Reacción*, 2012.

3. BERARDI, Franco (Bifo). "Ironic Ethics" En: *The books of books*, Catalog 1/3. Hatje Cantz Verlag, Kassel, Alemania, 2012, pp. 204-207.

4. GOLDSMITH, Kenneth. "Letter to Bettina Funcke". En: *The books of books*, Catalog 1/3. Hatje Cantz Verlag, Kassel, Alemania, 2012, pp.147-150.

5. Esta noción se debe a que la autora identifica la figura romántica de genio solitario como caduca debido a los cambios traídos por tecnología e internet. Sostiene que una noción actualizada de genio tendría que centrarse más alrededor del dominio de la información y su diseminación. Así, Perloff ha acuñado el término "*moving information*" para identificar tanto el acto de manejar el lenguaje, como el acto de ser movido emocionalmente por este proceso. Por tanto, ella postula que el escritor de hoy en día parece más un programador que un genio torturado con máquina de escribir. En: GOLDSMITH, Kenneth, op.cit., "Letter....p.148.

6. ADORNO, Theodor. *Teoría Estética*. Ediciones Orbis, Madrid, 1984 (Orig. 1970).

7. LE GUIN, Ursula K. "The carrier bag theory of fiction". En: *The Ecocriticism reader. Landmarks in literary ecology*. University of Georgia Press, 1996, pp. 149-154.

8. DEAN, Tacita. *Green Ray*. (16 mm Film), 2006.

9. NAUMAN, Bruce. *MAPPING THE STUDIO II with color shift, flip, flop, & flip/flop* (Fat Chance John Cage), 2001.

10. BARTHES, Roland. *La mort de l'auteur*. Seuil, Paris, 1984 (Orig. 1968), pp. 61-67.

y encontrarán su contraste en nociones como: el escepticismo en tanto que método de pensamiento basado en la repetición y definido por Franco Berardi como un posicionamiento adecuado a nuestro tiempo³; la *escritura no creativa* y *poesía no-expresiva*, definidas respectivamente por Kenneth Goldsmith, como escritura-creación basada en métodos como la apropiación, la copia, las transcripción y el plagio y, la segunda, como aquella poesía del intelecto y no de la emoción, cuyas metáforas son reemplazadas por la directa presentación del lenguaje mismo⁴; éste último autor cita al término de *genio no-original* utilizado recientemente por Marjorie Perloff⁵; el *impulso y resto mimético* de Theodor Adorno mediante el cual el autor comprende las obras de arte como imitaciones pero no como meras reproducciones ya que no se reducen a reflejar la realidad sino a refractarla, por su parte, el resto mimético es el resultado en forma de excedente, en tanto que obra de arte, que deja el anterior impulso⁶; la noción de *infraleve* de Marcel Duchamp, como aquello que, entre otras cosas, encuentra su lugar en el ínfima diferencia entre dos repeticiones; la *noción de recipiente* de Ursula K. Le Guin entendida como la primera forma cultura⁷. Estos conceptos ofrecerán una visualización de la figura del artista o autor cuya función y comportamiento se reflexionará a través de las obras de Tacita Dean⁸ y de Bruce Nauman⁹ junto con reflexiones y noción de autor de Roland Barthes¹⁰ y Michel Foucault¹¹ reactualizadas en relación a la condición actual de agotamiento, respalda por Franco Berardi¹².

En segundo lugar encontramos el nudo de la narración, cuando el río llega a las arenas del desierto y este encuentro obstaculiza su camino. Tras varios intentos fallidos, unos por demasiado rápido, otros por demasiado lento, no consigue atravesarlo. El consejo de las arenas es que se evapore y, dejándose llevar por el viento, llegará de nuevo a las cimas de las montañas. Sin embargo, el río concibe esta atomización y devenir como la pérdida de su identidad de río. Replican las arenas que si no lo hace acabará siendo un lago, y por tanto, también dejará de ser lo que él considera su *ser río*. Similar duda o temblor puede enfrentar el artista a la hora de encaminarse hacia su deseo, siempre in-descifrable, y no siempre placentero y acorde con la imagen que una ha construido de sí misma. Este debate entra de lleno en la dificultad de separación del *ser-sujeto* y el *ser-artista*. Dicha dificultad encuentra su lugar de exploración en el *retiro del sujeto-productor*. Una vez, ahí se da el trance que favorece la transformación y el devenir-laboratorio a partir o través del buceo en el laberinto personal que nos constituye a cada una. La propuesta aquí es

que ese movimiento es posible, entre otras cosas, a través de la escucha de aquella repetición que no se hace, sino que nos constituye. Por tanto, este dilema encuentra aquí puntos anclaje no tanto por medio de la imaginación, sino más bien por medio de un tipo repetición especificada, en este caso, como memoria corporal y táctil. Este tipo de repetición permite una oscilación entre lo consciente y lo inconsciente, pero también entre lo corporal y lo mental tratando de incidir de forma operativa en esa burbuja de la conciencia que nos impide un mayor acercamiento a lo real. A través del anterior proyecto (*Una Cosa*), desglosado previamente, se experimentó dicha soledad del sujeto-artista por medio de un retiro, casi monacal, que buscaré aquí comprender y cuestionar mediante conceptos como: la diferencia entre las nociones de estilo y técnica en relación a lo real y a la repetición aquí buscada, la relación entre la hipnosis, los procesos del sueño y lo denominado como *ejercicios de taller* llevados a cabo por el artista Man Ray y el historiador de arte T. J. Clark; la noción de cuerpo de Jacques Lacan que va más allá del organismo, sosteniendo que los malestares subjetivos son malestares de un cuerpo en tanto lugar donde se inscribe la insistencia del significante mediante el cual el autor sitúa a la repetición en el orden simbólico; la relación entre repetición, identidad y acto que propone Judith Butler según la cual la identidad es un efecto de un proceso de repetición socialmente ritualizado¹³; la relación y distinción entre el artista y el sujeto a partir de la tesis del proceso de individuación a través del arte llevada a cabo por el artista Iñaki Imaz¹⁴; el aspecto negativo de la repetición a través de la no-negación de Bartleby; el giro neurótico, teorizado por Charles William Johns como condición dominante en el mundo actual¹⁵, y su consecuente repetición neurótica; la relación de dicha neurosis y la responsabilidad infinita respecto al *Otro infinito* definido por Emmanuel Levinas y, por tanto, el acercamiento de la noción de la repetición al tiempo; por último los proyectos artísticos de Hanne Darboven y Sol LeWitt en relación al delirio o repetición irracional.

En tercer lugar, el río finalmente se deja acoger por el viento. Éste le transporta a las cumbres de las montañas donde comienza de nuevo su trayecto. No es que se defienda aquí una repetición en tanto que ciclos naturales ya que, como sostiene Karen Barad¹⁶, en los fenómenos reales no existen patrones simples. Éstos son más bien fruto de una percepción humana por la cual nos relacionamos con la naturaleza y es que, como afirma el Nuevo Objetivismo, *el mundo ya existe antes de que seamos capaces de hablar del él*¹⁷. Esta coyuntura plantea un esfuerzo no de entender, ni de reducir aquello que por

11. FOUCAULT, Michel. *What is an Author?*. Blackwell, Oxford, 1977 (Conferencia Original: *Qu'est-ce qu'un auteur?*, Febrero, 1969), pp. 113–138.

12. BERARDI, Franco (Bifo). "Transverse". En: *The books of books*, Catalog 1/3. Hatje Cantz Verlag, Kassel, Alemania, 2012. p. 611 -617.

13. En palabras de la autora: *El género no debe considerarse una identidad estable o un sitio donde se funde la capacidad de acción y de donde surjan distintos actos, sino más bien como una identidad débilmente formada en el tiempo, instaurada en un espacio exterior mediante una reiteración estilizada de actos*. BUTLER, Judith. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós, Barcelona, 2007, p. 273.

14. IMAZ, Iñaki, op.cit. *Pintura como...*

15. JOHNS, Charles. *The Neurotic Turn. Inter-Disciplinary Correspondences on Neurosis*. Watkins Media Limited, 2017.

16. En sus palabras; *Putting the point another way, phenomena are differential patterns of "mattering"—diffraction patterns dispersed across differently entangled spaces and times, or rather spacetime-matterings*. BARAD, Karen. *Intra-actions, Interview of Karen Barad by Adam Kleinmann*. Mousse Magazine 34. Milán, 2012. [en línea] Disponible en: < https://www.academia.edu/1857617/_Intra-actions_Interview_of_Karen_Barad_by_Adam_Kleinmann_ > [consulta 4-09-16]

17. MARTINEZ, Chus. "How a Tadpole Becomes a Frog. Belated Aesthetics, Politics, and Animated Matter: Toward a Theory of Artistic Research". En: *The books of books*, Catalog 1/3. Hatje Cantz Verlag, Kassel, Alemania, 2012, pp. 46-57. (traducción propia)

18. CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. "The dance was very frenetic, lively, rattling, clanging, rolling, contorted, and lasted for a long time". En: *The books of books*, Catalog 1/3. Hatje Cantz Verlag, Kassel, Alemania, 2012.

19. DIDI-HUBERMAN, George, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2011.

20. FREUD, Sigmund. *La interpretación de los sueños*, Obras Completas, Tomo V, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2000 (Orig.1899).

21. BENJAMIN, Walter. "On some motifs in Baudelaire", *The Sociology of Risk and Gambling Reader*. Routledge, 2006, pp. 145-149.

22. KIERKEGAARD, Søren. *La repetición*, Alianza, Madrid, 2001 (Orig.1843).

23. MALABOU, Catherine. *The new wounded: From neurosis to brain damage*. Fordham Univ Press, 2012, pp.189-203.

desconocido e imperceptible asusta, sino de dejarse elevar y llevar por él. No se busca entonces obtener un resultado artístico, sino más bien experimentar ese enredo. En él, tanto la tesis como el proyecto artístico pierden de vista su foco, su hipótesis y, por tanto, permiten la entrada de nuevas sensaciones. Ahí, una no trata de hablar sino de escuchar, no quiere ver sino contemplar y evita refugiarse en su auto-imagen para respirar y tocar lo Otro. Algo fácil de escribir y de decir, pero difícil de corporalizar y de mantener. Comienza *el baile* vaporoso con lo real. Se bailará y bailará hasta que su fluir se cruce o coincida con las diferentes dimensiones temporales, espaciales y materiales de su reverso. Esos cruces se visibilizan como solidificaciones fractales o formas límite que, constituidas por una repetición visible, muestran una medida espacial, temporal y material del imparable, invisible e inmedible devenir de la naturaleza de las cosas. Por tanto, si antes se estudiaban los aspectos miméticos y memorísticos de la repetición, ahora se presentará su estatus paradójico de la repetición como medida entre lo visible y lo invisible, entre lo mensurable y lo inmensurable. Si la acción de medir se basa básicamente en la comparación entre una unidad métrica y un objeto o fenómeno, visibiliza sintéticamente la co-presencia con lo real aquí buscada a través de la repetición. Por tanto, ni la medida ni la repetición se encuentran sólo entre objetos sino, y con mayor fuerza, entre los enredos o relaciones que les constituyen y que, a su vez, ellos generan. El último proyecto de la serie (*Sea*) es la base de estas conjeturas que están en deuda con algunos de los siguientes conceptos; el trauma a través de las teorías psicoanalíticas de Sigmund Freud y Jacques Lacan cuya relación con la repetición la situará en el orden de lo real; la propuesta de Carolyn Christov-Bakargiev de una investigación que en vez de se analizar al humano traumatizado, se base en explorar como los objetos arte devienen traumatizados¹⁸; el tiempo y la imagen analizada por Georges Didi-Huberman en relación a la metodología del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg¹⁹; la noción de memoria en relación a las *huellas mnémicas* de Freud²⁰, la *memoria involuntaria* analizada por Walter Benjamin²¹, la repetición de Søren Kierkegaard en tanto que *recuerdo proyectado hacia el futuro*²², entre otros; la relación entre *plasticidad* y la *compulsión de repetición* propuesta por la autora Catherine Malabou²³; la *iteración* de Jacques Derrida mediante el cuál sostiene que un sustantivo no existe a menos que siga siéndolo iterativamente, dicha noción se visualiza mediante el eco o la resonancia analizada por el mismo autor; en relación a este último, la *voz* en la teoría de Jacques Lacan, representada por medio de la topografía de la *botella de Klein* en tanto que ese circuito donde el

afuera y el adentro son parte del mismo objeto; y por último, las nociones de *materia*, *queer*, *intracción* y *spacetime materalering*²⁴ de Karen Barad sentarán las bases de este apartado.

Por tanto, la ilustración del relato en relación con el desglose de mi proceso artístico y su puesta en cuestión con las diferentes teorías descritas, componen este capítulo. De esta forma, se mostrará y se defenderá, que la cuestión que enfrenta la repetición en este estudio no está del lado de lo semejante y continuado, sino de los cambios de estado o crisis que se experimentan en *acto* en todo proceso creativo, sea como artista o como espectadora, y sin olvidar a otros agentes también implicados en todo proceso productor que pueden ser entes humanos, pero también no-humanos, animados y/o no-animados. Si en este apartado se presenta una perspectiva desde / para / a través de mi proyecto artístico, en el tercer capítulo, lo aquí aprendido, se abordará desde el punto de vista, no pasivo sino productivo del espectador de / en / hacia el arte.

En este sentido, si la repetición atiende a la mutabilidad y discontinuidad de las formas, es decir, a la diferencia, ya no se puede presentar como un fin en sí mismo. Por tanto, si no se busca que la repetición se lleve a cabo, la incapacidad de repetición por parte del artista deja de ser un problema, para ser una posible solución o salida. Esta inhabilidad, señalada de forma más general por Marcel Duchamp como el ya citado *coeficiente artístico*, da a ver, en su fallo, un tipo de fuerza que libera lo que la capacidad limita e impulsa a la acción, transformación o, como se verá, a la *intracción* a través de la iteración. Así, la eficacia de la repetición a través del proceso artístico, se juega en su figuración como señuelo ya que, al igual que el cebo o la trampa, perdería su identidad o esencia si evitara la relación con el contexto que le constituye. De esta forma, similar al río en la tercera parte del cuento, la repetición en este apartado trata de liberarse de aquellas definiciones que limitan su esencia relacional. Por tanto, concebir la repetición como señuelo visibilizará no sólo la posibilidad, sino la acción de una cosa en su *devenir-otra* o, mejor, en su devenir (en) Otro o diferencia para, paradójicamente, seguir siendo repetición²⁶. Esta afirmación se visualiza fácilmente en el caso del relato, cuando el torrente de agua permite su devenir en vapor para seguir siendo río.

24. BARAD, Karen, op.cit. *Intra-actions...*

25. Tras las lecturas de los trabajos de Donna Haraway y Karen Barad, se ha entrado en contacto con las corrientes (*eco*)feministas post-humanistas y materialistas que ponen en crisis la perspectiva humanista, basada en la centralidad de lo humano y las clasificaciones jerárquicas a partir de ese centro. En cambio, las autoras señaladas, ponen el foco en las relaciones no sólo que generamos sino, y sobretodo, en aquellas que nos generan: los *enredos* en el estudio de Haraway y los *fenómenos* en el trabajo de Barad. Esta perspectiva me ofrece nuevos retos para encarar la producción artística y comprender mi agencia y conciencia como productora.

26. Resuena aquí lo aprendido en el capítulo anterior respecto al *devenir-imagen* del otro para seguir siendo sujeto.

Así, mi propuesta se basa en explorar la posibilidad paradójica de liberar el proceso artístico tanto de la representación y producción de sentido, como de la expresión personal, a través de la repetición. Este planteamiento atiende simultáneamente a la intuición de que dicha liberación *libere* a su vez a la repetición, aunque sea temporalmente, de las restricciones y encorsetamiento que suponen tanto la representación, como la limitación del síntoma ejercidas o sufridas por el sujeto productor durante el proceso artístico. Este movimiento implica una incómoda transición para el sentido común; dejar de concebir la repetición como una estrategia del *sujeto-artista* (humano) para acogerla como un material que constituye no sólo lo que hacemos y lo que somos, sino los fenómenos con los que co-existimos. Esta transición además, de experimentarla en primera persona a través del proceso artístico mostrado, se completará y cuestionará gracias, entre otros, a los estudios señalados.

Como dice Ángel Bados, *no se trataría de representar el río, sino de serlo*. En esa *liberación-transformación*, se ha preferido arriesgar conscientemente el rigor académico mantenido en el capítulo anterior, en favor de la experimentación de lo que supone el desvanecimiento tanto del proyecto artístico, como del foco de esta investigación. Se toma este riesgo con la esperanza de que ambos, tanto el proyecto como la repetición, retornen de forma más libre y mutable, permitiendo un mejor acercamiento al *no-encuentro* con lo real. Se concluirá así, que parece que la incapacidad de repetir se asemeja a la incapacidad del *no-encuentro* con lo real. Será por ello que, como se verá en el siguiente capítulo, todo proyecto artístico que da cuenta de la repetición paradójica aquí buscada, está en el camino, también paradójico, del *no-encuentro* con lo real²⁷.

2. DE L'INCAPACITÉ DE LA RÉPÉTITION, SA FORCE

Ce chapitre essaye de rendre visible la tentative de répétition manquée que l'on peut éprouver lors d'un processus artistique. À présent, après avoir laisser reposer ce qui a été fait, je commence à pouvoir contempler et à écouter tout ce qui réverbère et produit un espace, indépendamment de mes projections et/ou attentes. Ces échos rencontrent de nouveaux défis et certains désaccords à travers de nombreuses conversations et lectures avec lesquelles le processus artistique a été mis en dialogue. Les notes prises sur les marges des livres consultés, ainsi que sur les dix cahiers rédigés pendant la production de la présente thèse, composent la section qui suit.

Sa structure narrative elle celle d'un récit (ouverture, nœud, dénouement) qui est mis en rapport avec une série de projets présentés au préalable. Une sorte de trame articulera cet écrit, et cela suivant trois différentes phases ou passages.

Si, dans un premier temps, le fleuve coule vigoureusement et suit son cours jeune et sans problèmes apparents, c'est parce qu'il fait preuve d'un comportement correspondant à ce que l'on attend de lui. Cette ouverture renvoie à une notion de la répétition en tant que réponse ou stratégie de l'artiste, une répétition se basant sur la copie ou la reproduction d'une affaire préexistante. Cela rend compte de la dimension mimétique de la répétition qui, dans une juste mesure, autrement dit, limitée à une stratégie de représentation, peut fonctionner et résoudre la position du projet en scène ou exposé au sein du système culturel ou du marché de l'art. Cependant, si cet aspect mimétique perd le contrôle vers quelque chose que ni la représentation ni le langage puissent limiter, comme le bégaiement, par exemple, un malaise se déclenchera et le code, ou le système, va non seulement corriger, mais condamner ce fait. À cause de son ambiguïté, du vide et du muet, cela se considéra comme une erreur. Ce passage abordera le risque que représente le choix de la répétition pour un artiste qui, de la sorte, s'abstient d'être « créatif ou original ». C'est à dire, nous analyserons la problématique qu'entraîne le fait de renoncer à la production de sens en faveur de quelque chose de semblable à celle qu'Andy Warhol aspirait au moyen de la *“plus exacte des répétitions”*¹. Les deux premiers projets (*Fotografía Creativa et Proyecto 360°*), seront à la base de ces réflexions et se confronteront à des notions telles que: le scepticisme² de David

1 Andy Warhol dit: *“If I'm going to sit and watch the same thing I saw the night before, I don't want it to be essentially the same—I want it to be exactly the same. Because the more you look at the same exact thing, the more the meaning goes away, and the better and emptier you feel.* JOSEPH, Brandon W. “The play of repetition: Andy Warhol's Sleep”. *Grey Room*, NO.19, Spring 2005, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2005, p. 22-53.

2. BERARDI, Franco (Bifo). “Ironic Ethics” En: *The books of books*, Catalog 1/3. Hatje Cantz Verlag, Kassel, Alemania, 2012, pp. 204-207.

3. GOLDSMITH, Kenneth. "Letter to Bettina Funcke". En: *The books of books*, Catalog 1/3. Hatje Cantz Verlag, Kassel, Alemania, 2012, pp.147-150.

4. Ibidem.

5. ADORNO, Theodor. *Teoría Estética*. Ediciones Orbis, Madrid, 1984 (Orig. 1970).

6. BUTLER, Judith. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós, Barcelona, 2007, p. 273

7. JOHNS, Charles. *The Neurotic Turn. Inter-Disciplinary Correspondences on Neurosis*. Watkins Media Limited, 2017.

8. Barad dit; "Putting the point another way, phenomena are differential patterns of "mattering"—diffraction patterns dispersed across differently entangled spaces and times, or rather spacetime matters". BARAD, Karen. *Intra-actions, Interview of Karen Barad by Adam Kleinmann*. Mousse Magazine 34. Milán, 2012. [en línea] Disponible en: < https://www.academia.edu/1857617/_Intra-actions_Interview_of_Karen_Barad_by_Adam_Kleinmann_ > [consulta 4-09-16]

Hume et Michel de Montaigne, le *uncreative writing* et la *non-expressive poetry* de Kenneth Goldsmith³, le *unoriginal genius* de Marjorie Perloff⁴, la *pulsion mimétique* d'après Theodor W. Adorno⁵ et l'*inframine* de Marcel Duchamp.

Deuxièmement, le fleuve gagne les sables du désert, cette rencontre va s'opposer à son parcours. Nous sommes face au nœud de la narration. Suite à plusieurs tentatives manquées, le fleuve ne parvient plus à avancer. Les sables lui conseillent de s'évaporer, puis de se laisser porter par le vent qui le conduira jusqu'au sommet de la montagne. Or, le fleuve, lui, conçoit cette atomisation et ce devenir comme une perte de son identité de fleuve. Les sables répliquent qu'en cas d'opposition il finira par se transformer en lac, cessant ainsi d'être ce qu'il considère un fleuve. Un genre de doute ou de crainte semblable à celui que peut éprouver l'artiste lorsqu'il se rend vers son désir, continuellement indéchiffrable, pas toujours agréable, ni en accord avec l'image qu'il a et qu'il s'est construite de lui même. Une controverse allant directe sur la difficulté de séparer l'*être-sujet* de l'*être-artiste* et qui va trouver un espace d'approfondissement dans la retraite du sujet-producteur. C'est là qu'a lieu la transe, une transe favorisant la transformation et le devenir-laboratoire à partir ou à travers la plongée dans ce labyrinthe personnel qui constitue chacun d'entre nous. Ce dilemme trouve ici des points d'ancrage par le biais d'un genre de répétition spécifique, comme la mémoire corporelle ou la mémoire tactile. Aussi, ce genre de répétition va permettre une oscillation entre le conscient et l'inconscient, ainsi qu'entre le physique-corporel et le mental, en essayant d'affecter de façon efficace la bulle de conscience empêchant un plus grand rapprochement vers le réel. Cette solitude du sujet-artiste au moyen de la retraite fut expérimentée, quasi de façon monacale, lors du projet *Una Cosa* que j'analyse dans les pages précédentes. Je cherche ici à comprendre et à remettre cela en question à l'aide de concepts comme: l'interaction entre les notions *répétition, identité et acte* de Judith Butler⁶, le corps d'après Jacques Lacan, la répétition de Søren Kierkegaard, la relation entre la répétition et le souvenir selon Sigmund Freud, l'ambivalence du désir et de la mémoire dans les théories psychanalytiques de Freud et de Lacan, la *condition névrotique*⁷ de Charles William Johns et la notion de répétition qui y est associée.

En troisième lieu, le fleuve se laisse finalement accueillir par le vent qui le transporte jusqu'au sommet de la montagne d'où son trajet redémarrera. Il n'est pas question ici de défendre une répétition liée aux cycles de la nature puisque,

comme le soutien Karen Barad⁸, dans les phénomènes naturels il n'existe point d'archétypes simples. De tels archétypes sont plutôt le fruit d'une perception humaine à travers laquelle on se rapproche de la nature vu qu'effectivement, ainsi l'affirme le *New Objectivism*⁹, le monde est ici bien avant nous. Il s'agit d'une conjoncture qui implique un effort du fait non pas de comprendre, ni de minimiser ce qui nous épouvante à cause de sensations d'imperceptibilité et de méconnaissance, mais du fait d'avoir à se laisser porter ainsi qu'à se laisser élever. On ne cherche point à obtenir un résultat « artistique », mais à ressentir cet enchevêtrement au sein duquel la thèse autant que le projet artistique vont perdre de vue leur centre d'intérêt. Cela permettra l'entrée en jeu de nouvelles sensations. Et là, je ne tâcherai pas de parler mais d'écouter, je ne tiens pas à voir mais à contempler, j'évite de me réfugier dans l'image de moi-même afin de respirer et de toucher l'Autre. Cela est facile à dire et à écrire, mais difficile à matérialiser et à maintenir. Et c'est alors que commence *la danse* vaporeuse avec le réel. On dansera et dansera jusqu'à ce que son écoulement croise les différentes dimensions temporelles, spatiales et matérielles de son revers. Ces interférences se rendent visibles sous forme de solidifications fractales ou de formes limites qui, créées à partir d'une répétition visible, présentent une mesure spatiale, temporelle et matérielle de l'imparable, invisible et immesurable devenir de la nature des choses. De ce fait, si nous étudions d'abord les aspects mimétiques et mémoristiques de la répétition, nous présenterons à présent son statut paradoxal de répétition comme une sorte de mesure entre le visible et l'invisible, entre ce qui est mesurable et l'immesurable. Si l'action de mesurer se base essentiellement sur la comparaison entre une unité métrique et un objet ou un phénomène, elle rend visible de façon systématique la co-présence avec le réel que l'on recherche à travers la répétition. Dès lors, ni la mesure ni la répétition se retrouvent seules parmi des objets, mais plus intensément, parmi les enchevêtrements et les rapports qui les constituent et qu'elles produisent à leur tour. Le dernier projet de la série (*Sea*) sera à la base d'un ensemble de conjectures, qui elles, sont redevables aux suivants concepts: l'*itération* de Jacques Derrida, le temp et le image de George Didi-Huberman¹⁰, l'*intra-action et le spacetime-mattering* selon Karen Barad, la natureculture de Donna Haraway, le dilemme de John Wheeler sur la participation de l'observateur dans l'expérience scientifique^{12/13}.

9. MARTINEZ, Chus. "How a Tadpole Becomes a Frog. Belated Aesthetics, Politics, and Animated Matter: Toward a Theory of Artistic Research". En: *The books of books*, Catalog 1/3. Hatje Cantz Verlag, Kassel, Alemania, 2012, pp. 46- 57.

10. DIDI-HUBERMAN, George, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2011.

11. HARAWAY, Donna. *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Prickly Paradigm Press, Chicago 2003

12. WHEELER, John Archibald. "Include the observer in the wave function?". En *Quantum mechanics, a half century later*. Springer, Dordrecht, 1977, pp. 1-18.

13. MISNER, Charles W.; THORNE, Kip S.; ZUREK, Wojciech H. "John Wheeler, relativity, and quantum information". *Physics Today*, vol. 62, no 4, 2009, pp. 40-46.

Ce chapitre s'organise donc à partir de l'illustration d'un récit liée à l'analyse de mon processus artistique ainsi qu'à sa remise en question au moyen des théories signalées. De cette manière, nous exposerons et soutiendrons que la question à laquelle se confronte la répétition dans cette étude n'est point du côté de la ressemblance ni de la continuité, mais des changements d'état et des crises éprouvées sur le champ de tout processus créatif. Et cela aussi bien en tant qu'artiste qu'en tant que spectateur. Cette section se présente donc sous une perspective à partir de / pour / à travers mon processus artistique, alors que le chapitre suivant sera abordé, et cela à partir des connaissances ici acquises, du point de vue (non passif mais productif) du spectateur de / dans / vers l'art.

2. ON THE INCAPACITY TO REPEAT, THE FORCE OF IT

The present chapter will attempt to call into view the failed attempt at repetition which we experience in the act¹ of carrying through the artistic process. A posteriori, having left what I have done to rest, and after the fallow period that necessarily follows any process or project, I begin to be able to observe and listen to everything that reverberates and generates space independently of my own projections and/or expectations. These echoes can be contrasted, and encounter new challenges, through readings and conversations with which my artistic process entered into dialogue. My notes in the margins of the books I read, and also of ten notebooks I wrote alongside the artwork I outline here, make up this section.

The narrative structure (beginning, middle, end) of the previous account relates to the serial montage in the group of projects I have presented, the weave of which articulates the present text, which is structured into three stages;

At first the river gushes along youthfully, seemingly encountering no obstacles to its flow. This is because it behaves as it is expected to. Such a beginning relates here to an idea of repetition as a response or strategy by the artist who aims to copy or reproduce something already made, thus reflecting the mimetic dimension of repetition, which, when confined to being an act of representation, may work and resolve the position of a project which is *on staged* or on exhibition within the cultural or commercial art system. However, if mimesis leads uncontrolledly towards something not limited by representation or language – towards a kind of stutter, for instance, then it is greeted with discomfort; the code or system will not only correct it, but will also sanction whatever it considers erroneous because of its ambiguity, emptiness or *dumbness*. This section will therefore deal with the risk to the maker of art of electing to repeat without being a *creative or original* artist. I break down the problem of refusing to produce meaning in favour of something akin to the *more exact form of repetition* sought by Andy Warhol². These reflections are based on the first two projects (*Fotografía Creativa* and *Proyecto 360°*), and will be contrasted with notions such as scepticism as a method of thinking based on repetition, and defined by Franco Berardi³ as an adequate position for our time; *uncreative writing and nonexpressive poetry*⁴, defined respectively by Kenneth Goldsmith as: writing-as-creation based on methods such as appropriation,

1. Slavoj Žižek writes: *¿Qué es, a saber, un acto? El acto difiere de una intervención activa (acción) en que transforma radicalmente a su portador (agente): el acto no es simplemente algo que "llevo a cabo"; después de uno, literalmente, "no soy el mismo que antes". En este sentido, podríamos decir que el sujeto "sufre" el acto ("pasa a través" de él) más que "llevarlo a cabo": en él, el sujeto es aniquilado y posteriormente renace, es decir, el acto explica una especie de eclipse, aphanisis, temporal del sujeto. ŽIŽEK, Slavoj. ¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood. Nueva Visión, Buenos Aires, 1994. Citado en: IMAZ, Iñaki. *Pintura como Proceso de Individuación. Caracterización y enseñanza*, Tesis doctoral dirigida por José Luis Casado Arsuaga y Jesús Melendez Arranz, Universidad del País Vasco (UPV/EHU), 2014, p. 39, disponible en: < <https://addi.ehu.es/handle/10810/16269> > [consulta 22-08-2016]*

2. Andy Warhol said: *If I'm going to sit and watch the same thing I saw the night before, I don't want it to be essentially the same—I want it to be exactly the same. Because the more you look at the same exact thing, the more the meaning goes away, and the better and emptier you feel.* JOSEPH, Brandon W. "The play of repetition: Andy Warhol's Sleep". *Grey Room*, NO.19, Spring 2005, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2005, p. 22-53.

3. BERARDI, Franco (Bifo). "Ironic Ethics" En: *The books of books*, Catalog 1/3. Hatje Cantz Verlag, Kassel, Alemania, 2012, pp. 204-207.

4. GOLDSMITH, Kenneth. "Letter to Bettina Funcke". En: *The books of books*, Catalog 1/3. Hatje Cantz Verlag, Kassel, Alemania, 2012, pp.147-150.

5. ADORNO, Theodor. *Teoría Estética*. Ediciones Orbis, Madrid, 1984 (Orig. 1970).

6. BUTLER, Judith. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós, Barcelona, 2007, p. 273.

copying, transcription and plagiarism; and the poetry of the intellect rather than of the emotions, in which metaphor is replaced by a direct presentation of language itself; the term *unoriginal genius* coined by Marjorie Perloff and cited by Goldsmith; Theodor Adorno's *mimetic impulse*⁵ via which art is seen as imitation as opposed to mere reproduction, with artworks being considered as refractions of reality rather than simple reflections; Marcel Duchamp's notion of the *infrathin* as that which can be found, among other places, in the infinitesimal difference between two repetitions.

We then come to the middle of the narrative, when the river reaches the desert sands and its passage is hindered by them. Several failed attempts then follow – some are too quick, some too slow – and the river fails to work its way through. The sands advise it to evaporate and to let the winds carry it back up to the mountain peaks. But the river sees this atomization and change as a loss of its river-identity. The sands tell the river that should it not allow itself to vaporise, it will become a lake instead and finally also lose its being as a river. A similar doubt or tremor may face the artist who works her way towards her own desire, which is always in-decipherable and not always pleasurable or in accordance with the image she has built of herself. This discussion probes the difficulty of separating the *subject-being* and *artist-being*. The difficulty in question can be explored in the artist retreat or practice of withdrawal of the *subject-as-artist*. There one is able to experience the trance that allows transformation and the laboratory of becoming, by submerging oneself or diving into the personal labyrinth that constitutes us. What I propose here is that such a movement is possible by, among other things, listening to whatever repetition is not “done” or made, but constitutes us. The dilemma finds anchorage here, in a specified form of repetition, which is the corporal and tactile memory. This kind of repetition allows us to oscillate between consciousness and unconsciousness, but also between the body and mind, where we try to impact the bubble of consciousness that impedes closer access to the real. Via the previous project, as explained in the preceding pages (*Una Cosa*), the solitude of the artist-subject was experienced in quasi-monastic retreat, which I will attempt to comprehend and question in this study through concepts such as the relationship between *repetition, identity and act* proposed by Judith Butler⁶, according to which identity is the effect of a socially ritualized process of repetition; Jacques Lacan's notion of the *body*, which goes beyond the organism in his claim that subjective forms of malaise are the malaise of a body, as a place where the object-causes of desire are

inscribed, in relation, among other things, to <<*the thing*>> that transcends it; Søren Kierkegaard's *repetition* as a memory projected into the future, and Sigmund Freud's later study in which he found no need to separate repetition and remembrance; an intuitive link between the ambivalence of desire and ambivalence of memory in relation to the paradoxical state of *what repeats in the subject* through the psychoanalytical theory of Sigmund Freud and Jacques Lacan; the *neurotic turn* theorized by Charles William Johns⁷, as a dominant condition today; and the neurotic repetition this leads to.

In its third and final stage, the river will give itself to the wind to be transported up to the mountain peaks and renew its course. My intention here is not to defend repetition as a natural cycle; Karen Barad reminds us that there are no simple patterns in real phenomena⁸. Such patterns are more a result of human perception and our manner of relating to nature, whereas, as New Objectivism points out, the world was there long before we were⁹. This will then require an effort, not to understand nor to reduce something which we cannot know nor perceive and therefore frightens us, but to allow ourselves to be raised up and carried by it. This may not lead to an artistic result but rather to the experience of the problem or knot. Here, the hypothesis of both the thesis and the artistic project fades from view, allowing new sensations to enter. One will not try to speak but to listen, to see but to contemplate, and will not shelter in the image of the self in order to breathe and touch the Other. This is easy to write and say, but less easy to embody and maintain. The vaporous dance with the real begins here. I will dance and dance until the flow of it crosses over different temporal, spatial and material dimensions of its reverse. These crossings will be visualised as fractal solidifications or limit-forms which, being built out of visible repetition, will provide a spatial, temporal and material measure of the unstoppable, invisible, unmeasurable flux or becoming in the nature of things. Whereas until now, what we have studied are the mimetic and memory-related aspects of repetition, we now turn to examine the paradoxical status of repetition as a measure between the visible and invisible, measurable and unmeasurable. While the act of measuring is based on comparing a metrical unit with an object or phenomenon, it synthetically makes visible our co-presence with the real, sought here through repetition. Thus neither measure nor repetition can be found only among objects, but also, and with greater force, among the tangles or relationships that constitute them and are simultaneously generated by them. These conjectures are grounded in the last project in the series, *Sea*,

7. JOHNS, Charles. *The Neurotic Turn. Inter-Disciplinary Correspondences on Neurosis*. Watkins Media Limited, 2017.

8. Barad says; *Putting the point another way, phenomena are differential patterns of "mattering"—diffraction patterns dispersed across differently entangled spaces and times, or rather spacetime-matterings*. BARAD, Karen. *Intra-actions, Interview of Karen Barad by Adam Kleinmann*. Mousse Magazine 34. Milán, 2012. [en línea] Disponible en: < https://www.academia.edu/1857617/_Intra-actions_Interview_of_Karen_Barad_by_Adam_Kleinmann_ > [consulta 4-09-16]

9. MARTINEZ, Chus. "How a Tadpole Becomes a Frog. Belated Aesthetics, Politics, and Animated Matter: Toward a Theory of Artistic Research". En: *The books of books*, Catalog 1/3. Hatje Cantz Verlag, Kassel, Alemania, 2012, pp. 46- 57.

10. HARAWAY, Donna. *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Prickly Paradigm Press, Chicago 2003

11. WHEELER, John Archibald. Include the observer in the wave function?. En *Quantum mechanics, a half century later*. Springer, Dordrecht, 1977. p. 1-18.

12. MISNER, Charles W.; THORNE, Kip S.; ZUREK, Wojciech H. John Wheeler, relativity, and quantum information. *Physics Today*, 2009, vol. 62, no 4, p. 40-46.

and draw on some of the following concepts: Jacques Derrida's notion of *iteration*, in which a noun will not exist unless it continues to be one, meaning it must be iterated; Karen Barad's *intraaction*, which is based on the premise that beings exist within phenomena via permanent intraactive and iterative re-configuration; *spacetime mattering*, also by Karen Barad, defined as a tangle in which phenomena, consisting in patterns of differentiation and diffraction, are constituted; the relationship between processes of radical re-elaboration of nature and culture according to Karen Barad; Donna Haraway's *natureculture*¹⁰, which argues that binary constructions (nature/culture, human/nonhuman) are unreal; John Wheeler's concept of the *dilemma of the observer*^{11/12}, in which a photon will behave differently in the presence of an observer, which accentuates the controversy around the measurer in quantum physics; and collapse and recovery as notions grounding the Documenta (13) project. In relation to the latter, Chus Martínez defines collapse as the reverse of poetry, among other things. That definition remains an unresolved question throughout the writing of this text and the artistic project itself, but has led to a certain intuition on a possible relationship between repetition and the reverse.

This chapter is therefore made up of an illustration of the account given, as this relates to the breakdown of my own artistic process and its calling into question through the different theories I describe. With this I hope to demonstrate that the question of repetition in this study does not adhere the concept to similarity or continuity, but rather to changes of state or crises experienced in the act of any creative process, whether by the artist or the viewer; but, too, by others forms of agencies as a human or non-human, animate or inanimate being. Whereas this section presents its perspective from/for/through my artistic project, the following chapter approaches what has been learnt here from a non-passive, productive point of view, which is that of the viewer of/in/towards art.

In this regard, when repetition entails the mutability and discontinuity of forms – difference – it can no longer be presented as an end in itself. And once we no longer seek to repeat, then the artist's own incapacity to repeat ceases to be a problem and becomes a possible solution or way out. This incapacity, which Marcel Duchamp signals in a much more general sense as the *artistic coefficient*, makes visible in its failure a type of force that liberates what is limited by capacity, and impels us towards action, transformation, or, as we will see, towards intraaction through iteration. Repetition's efficacy in the artistic process

is played out as it appears in the figure of the decoy; here, like the bait or ruse, its identity or essence would be lost should it no longer relate to the context it arises in. Like the river in the third part of the story, repetition in this section attempts to free itself from the definitions that constrain its relational essence. To conceive repetition as a decoy not only allows possibility to arise, but also the action of one thing as it becomes another, or, more appropriately, as it becomes (an)Other or difference, in order to, paradoxically, continue being repetition. This statement can be easily visualised in the river figure, where the river allows itself to become steam in order to continue being the river.

My proposal is thus grounded in an exploration of the paradoxical possibility of liberating the artistic process from representation; from the production of meaning or sense; and from personal expression by means of repetition. This relies simultaneously on an intuition that liberating the process will also liberate repetition from the constraints of representation, and the artist from the symptoms exercised or suffered during her or his work process. Such a movement implies a transition which common sense may find uncomfortable: to stop seeing repetition as a strategy by the (human) subject-artist and begin to conceive it as a form of matter which constitutes not only what we do, make and are; but also the phenomena we live among. This transition has not only been experienced first hand through the artistic process shown here, but also completed and questioned through the studies I present, among other things.

As Ángel Bados states, *what we need to do is not to represent the river, but to be it*. In that liberation or transformation, I have preferred to take a conscious risk in terms of the academic rigour displayed in the previous chapter and to shift towards a fading away of both my own artistic project and the focus of this research. That risk was taken in the hope that both project and repetition might return in a freer, more changeable form, allowing greater access to a non-encounter with the real. In conclusion, the incapacity to repeat would appear to resemble the incapacity for a non-encounter with the real. As a possible consequence of this, any artistic project which takes into account the paradoxical repetition favoured here, is on the path to an (equally paradoxical) non-encounter with the real.

2.1. TARTAMUDEO

O cómo moldear el espacio entre palabras, imágenes o cuerpos

1. En palabras de la autora: “ *What I am suggesting is not strategic anthropomorphism per se, but using the anthropomorphic moment to call the question, not in order to reiterate the habits of projection, but rather, in fracturing the presumptions of the ‘anthropos’ of ‘anthropocentrism’, and in so doing opening up a space for response – that is, making an invitation to the other to respond by putting oneself at risk and doing the work it takes to truly enable a response (...)*”. BARAD, Karen. “*Nature’s Queer performativity*”. *Kvinder, Køn & Forskning* 1-2/ 12. *Feminist materialisms*, 2012. [en línea] Disponible en: <<https://tidsskrift.dk/KKF/article/view/28067>> [consulta 12-12-2014]

2. BERARDI, Franco (Bifo). “*Ironic Ethics*”. En: *The books of books*, Catalog 1/3. Hatje Cantz Verlag, Kassel, Alemania, 2012, pp. 204-207.

2.1.1. Tartamudeo del pensamiento: la duda permanente

El trabajo titulado Fotografía Creativa (2014) está en deuda con dos situaciones que se dieron tras acabar el primer capítulo de esta tesis. Por un lado, la imposibilidad de acceder a las fotografías de Suzanne Lafont, me obligó a imaginarlas. Me cuestioné si habría sido capaz no tanto la autora, sino la imagen, de transferir lo proyectado y acontecido durante la toma. La imposibilidad de resolver esta cuestión desde lo mental o imaginario, me llevó a la acción, es decir, al hacer. Por otro lado, durante el proceso, una voz me cayó encima como si fuera un eco rebotado y dijo: No se puede repetir una fotografía. Decidí acoger esta frase como una ventrilocua, la corporeicé dejando que mandara en mis movimientos mentales y corporales. La oscilación entre la posibilidad e imposibilidad de ambas cuestiones, fue el péndulo que me hipnotizó durante la producción de esta serie.

En primer lugar, no se buscaba tanto dar una respuesta a estas cuestiones, sino más bien *convivirlas* potenciando el despliegue de su complejidad. Por tanto, no es una cuestión de capacidad de respuesta, sino de responsabilidad. Karen Barad diferencia ambas capacidades (de respuesta y responsabilidad) que, a pesar de compartir raíz etimológica, conllevan acciones distintas pero, a su vez, entrelazadas. Barad sostiene que la responsabilidad implica proporcionar oportunidades para que el organismo responda¹. De esta forma, la responsabilidad del creador no implica una respuesta cerrada, sino, y la inversa, una apertura para que lo Otro responda. La cuestión ahora está en cómo se efectúa dicha apertura a través del proceso creativo.

Repetir una palabra o frase tiene un efecto muy sencillo: se comienza a dudar tanto de su significado, como de su dicción, transcripción o materialización. Un mecanismo similar presenta el escepticismo, cuyo principio básico se basa en oponer a cada proposición, otra igual y como resultado uno deja de atenerse a un dogma fijo o verdad. En el pensamiento moderno exento de toda metafísica, Franco Berardi sostiene que el escepticismo basado en la relatividad de la naturaleza del pensamiento y su otredad, es la condición actual para la creación conocimiento². Así, mientras el cínico creyó en la verdad y ha perdido su fe,

el irónico jamás creyó en ella y, por su parte, el escéptico está en continua búsqueda. Por un lado, como sostiene Carolyn Christov-Bakargiev, que el escepticismo no es una simple forma de relativismo, sino que es “*una forma de apertura al espacio proposicional*”³. De esta forma, este tipo de pensamiento es una actitud mental que se opone a las apariencias y a los juicios, llevando a cabo la suspensión del juicio al nivel del conocimiento. Por otro lado, esto último implica concebir y corporeizar un impasibilidad o apatía a nivel ético. Esta habilidad mental requiere, en tanto que experiencia de *otredad*, un proceso de des-aprendizaje y olvido de las creencias preexistentes a uno mismo. De esta forma, como relata Berardi, “*since philosophy emancipated itself from the metaphysical regime of belief, we have also discovered (with Stéphane Mallarmé and with Werner Heisenberg) that poetic and even scientific languages do not represent the world, but create a world in the space of uncertainty*”⁴.

Lo importante para este estudio es que la repetición, que ejerce el principio básico del escepticismo, no se basa en la búsqueda de una justificación o respuesta, sino en poner en duda la validez de la inducción como forma de conocimiento. Se descarta por tanto, la acepción de la repetición como aprendizaje o mejora de algo ya hecho. Esta última definición de repetición llevó a Allan Kaprow, a definir el *happening*, del cuál fue pionero, como una acción irrepetible. Así, definiendo el *happening* como *una forma de arte que involucra a gente normal, en un tiempo normal y en espacios cotidianos*⁵, nos advertía que era imposible repetirlo⁶. La artista Dora García sostiene que Kaprow equipara el *happening* con la realidad y por tanto, al no ser ficción, no se puede repetir desde que la realidad no se repite a sí misma.⁷ La autora, que realiza este texto en relación a su proyecto *Segunda Vez* expuesto recientemente en el Museo Reina Sofía de Madrid (2018) y del que se hablará en el siguiente capítulo, se pregunta sobre la posibilidad de repetir un *happening* y hasta qué punto sería una *repetición idéntica*. Reflexiona también, sobre las diferencias que pueden surgir, si sitúa dicha repetición en el teatro o en el espacio público, para cuestionarse, entre muchas otras preguntas, si *¿Podemos seguir hablando en ese caso de original y repetición?*⁸

De esta manera, se ejemplifica como el artista escéptico o el productor que ejerce la *repetición escéptica*, pone en juego su habilidad no de responder, sino de dudar permanentemente de todo. Esta duda continua implica una incesante reelaboración de lo que el artista es, pero también de lo que hace. En este

3. En la introducción de catálogo de dOCUMENTA(13) Christov-Bakargiev escribe lo siguiente respecto al escepticismo: “*This is not a simple form of relativism, and neither is it cynicism- it is a form of openness to the space of the propositional, of the possible worlding together*”. CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. “*The dance was very frenetic, lively, rattling, clanging, rolling, contorted, and lasted for a long time*”. En: *The books of books, Catalog 1/3*. Hatje Cantz Verlag, Kassel, Alemania, 2012, p. 36.

4. BERARDI, Franco (Bifo). “*Ironic Ethics*”. En: *The books of books, Catalog 1/3*. Hatje Cantz Verlag, Kassel, Alemania, 2012, p. 207

5. KAPROW, Allan. *How to Make a Happening*. 1966. Citado en: GARCÍA, Dora. *Segunda vez que siempre es la primera*. Madrid: Museo Reina Sofía, 2018, p.147.

6. En sus propias palabras: “*10. Perform the happening once only. Repeating it makes it stale, reminds you of theatre and does the same thing as rehearsing: it forces you to think that there is something to improve on. Sometimes it'd be nearly impossible to repeat anyway — imagine trying to get copies of your old love letters, in order to see the rain wash off those tender thoughts. Why bother?*”. KAPROW, Allan, *How to Make a Happening*, 1966. [en línea] Disponible en: <<http://primaryinformation.org/files/allan-kaprow-how-to-make-a-happening.pdf>> [Consulta: 10-08-2018].

7. GARCÍA, Dora, op.cit., *Segunda vez*., p. 148.

8. Ibídem

9. MARTINEZ, Chus. "Las anchoas sueñan con panteón de aceituna". Hansle i Gretel, 2018. [en línea] Disponible en: <<https://hanseligretel.cat/es/chus-martinez-las-anchoas-suenan-con-panteon-de-aceituna/>> [consulta 20-12-2019].

10. Borges, J.Luis. *La muerte y la brújula*. MC editores, Buenos Aires, 1944.

11. Steve Reich escribe la siguiente partitura: "2, 3, 4 or more microphones are suspended from the ceiling by their cables so that they all hang the same distance from the floor and are all free to swing with a pendular motion. Each microphone's cable is plugged into an amplifier which is connected to a speaker. Each microphone hangs a few inches directly above or next to its speaker. The performance begins with performers taking each mike, pulling it back like a swing, and then in unison releasing all of them together. Performers then carefully turn up each amplifier just to the point where feedback occurs when a mike swings directly over or next to its speaker. Thus, a series of feedback pulses are heard which will either be all in unison or not depending on the gradually changing phase relations of the different mike pendulums. Performers then sit down to watch and listen to the process along with the audience. The piece is ended sometime after all mikes have come to rest and are feeding back a continuous tone by performers pulling out the power cords of the amplifiers". REICH, Steve (1968). *Pendulum Music* [partitura]. Universal, Londres, 1980.

12. NACENTA, Lluís. *A la escucha de la repetición musical*. Tesis doctoral dirigida por José Luis Dr. Antoni Marí, Universidad Pompeu Fabra (UPF), 2014. Disponible en: <<https://www.tdx.cat/handle/10803/285605#page=1>> [consulta 22-10-2016]

punto la pregunta sería sobre si es la duda la que produce la repetición o es la repetición la que produce la duda. Es decir, al igual que el tartamudeo, ¿repito porque dudo, o dudo porque repito?

Hay un elemento que falta en estas reflexiones y, paradójicamente, es fundacional del tipo de repetición aquí tratada. Se trata del espacio intermedio que la repetición aporta y que, a su vez, le constituye. Se propone aquí, por tanto, una mirada al reverso de las cosas. De esta forma, no se atiende tanto a la comparación entre las proposiciones, palabras o imágenes repetidas, sino al tipo de espacio que estas repeticiones moldean. Es un esfuerzo basado en percibir el espacio vacío, en vez del lleno o, la duda, en vez la respuesta. Por consiguiente, el estado de duda permanente que implica toda reelaboración artística y viceversa, sólo es posible atendiendo, acogiendo y abriéndose a su reverso, es decir, a la experiencia de otredad, en tanto que todo aquello que, en principio, uno no es, ni hace.

Respecto a estas reflexiones, se afirmará entonces que el proceso artístico emerge de la reelaboración que implica el cruce entre lo potencial de las ideas o lo pensable, con la incertidumbre o las dudas que provienen de lo factible. Si Chus Martínez⁹ propone una práctica e investigación artística que se atenga a lo factible pero impensable, yo experimento a través del tránsito entre aquello pensable pero no factible y su inverso, es decir, lo propuesto por Martínez. En este sentido, las cuestiones con las que está en deuda el proyecto *Fotografía Creativa* ejemplifican el paso entre ambas posiciones por medio de la repetición. Por un lado, la frase *no se puede repetir una fotografía* visibiliza una repetición ideal pero no real, similar a la idea de laberinto de línea recta¹⁰, infinito y estrictamente repetitivo que tanteó el proyecto minimalista en los años setenta tanto en sus instalaciones, como en la llamada *Música repetitiva*. Un ejemplo claro sería la obra *Pendulum Music*¹¹ de Steve Reich realizada en el año 1968. Para el investigador Lluís Nanceta¹², esta pieza es un ejemplo claro de la doble naturaleza de la repetición y el proceso. De hecho, Reich la concibe como; "*It's the ultimate process piece*"¹³. En este sentido, se percibe aquí un tipo de repetición que siendo pensable, no es factible en la realidad del proceso. Por otro lado, el hecho de no poder visualizar ni en la realidad, ni mentalmente las imágenes de Lafont, generó la necesidad de recrearlas. Consecuentemente, esta última premisa se identifica con una repetición que siendo impensable, se efectúa, es decir, es factible. Tanto en el tránsito implícito en el interior de cada

tipo de repetición, como en el paso de una a otra, se visibiliza un devenir entre contrarios. Este aspecto ya ha sido señalado en la *distinción deleuziana* de los tipos de repetición y en la concepción de su condición paradójica a través de la diferencia. De esta forma, al igual que el escepticismo, la repetición es capaz de generar un espacio que oscila entre objetos o razones contrarias, alejándose así del pensamiento binario y divisorio de la representación. Y es en este punto, donde la repetición comienza no solo a visibilizar, sino a provocar y generar esos devenires en tanto que espacios de incertidumbre y otredad.

2.1.2. El tartamudeo del dispositivo: dejar que haga

A partir de lo explicado anteriormente, sostengo que el Proyecto 360° corporeiza la, ya citada, condición escéptica. Como se explica en las imágenes, se recreó un vídeo basado en la re-filmación, re-edición y re-exposición de fragmentos similares a los vídeos ya realizados por la Institución bajo fines comunicativos, promocionales y comerciales. Por un lado, se encuentra la crítica institucional que enmarca un tipo de repetición instrumental o estratégica que, dentro de los límites de la comunicación o representación, transmitía nuestro escepticismo respecto al proyecto de dicha Institución cultural. Por otro lado, la oportunidad de filmar piezas de Constantin Brancusi, Richard Serra, Jenny Holzer...etc., junto con las formas arquitectónicas del Museo, puso en crisis el planteamiento anterior. El hecho de no habernos sometido a la primera premisa de repetición casi maquina¹⁴, empujó al proyecto a una ambigüedad paradójica. Frente a la idea o proyecto de la repetición más exacta¹⁵, tanto el sujeto productor, sea artista o espectador, como el contexto se revelan. De hecho la Institución, que al igual que nosotros, no sabía exactamente lo qué estábamos haciendo, comenzó a poner límites a esa repetición con restricciones respecto a los objetos de arte filmados, así como a los tiempos y espacios de filmación. Por ejemplo, las piezas no se podían filmar enteras, lo que nos llevó a rodearlas y hacer tomas "fragmentarias", dejando al espectador espacio vacío no sólo para que responda, sino para que genere, invente y, con suerte, rememore la percepción de lo ya visto¹⁶. Así, experimentamos el poder del silencio que hace que el otro hable, sea la Institución o el productor- espectador. Delegamos los límites y, al menos durante el proceso, los sublimamos transcribiéndolos o repitiéndolos. Se intentó, por tanto, corporeizar esa impasibilidad o quietud que propone el escepticismo. En este sentido,

13. REICH, Steve. (2000). "Pendulum Music". Online Music Magazine: *Perfect Sound Forever*. [en línea]. Disponible en: <<https://www.furious.com/perfect/ohm/reich.html>> [consulta 22-11-2016]

14. Melissa McMahon sostiene: "(...) the mechanism displays an impeccable, but 'dumb' rationality, insensitive and unresponsive to its context, unreflective of itself or anything around it, proceeding indefinitely by identical fragments, too small and too large to be synthesized into a meaningful whole. (...) The traditional notion of 'alienation' is precisely this absence of an ability to grasp the whole, but perhaps more profoundly, the alienating character of the mechanism is its inability to give back an image, to serve as a reflective mirror (...)". MCMAHON, Melissa. "Beauty: Machinic repetition in the age of art". En MASSUMI, B. *A shock to thought*. Routledge, London and New York, 2005.

15. JOSEPH, Branden W. "The play of repetition: Andy Warhol's Sleep". *Grey Room*, NO.19, Spring 2005, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2005, pp. 22-53.

16. Es importante señalar aquí, que la pieza estaba situada en el pasillo de salida del Museo, por el que cada espectador pasaba tras ver las exposiciones. Por tanto, el vídeo duplicaba aquello que el espectador ya había visto.

17. LE GUIN, Ursula K. "The carrier bag theory of fiction". En: *The Ecocriticism reader. Landmarks in literary ecology*. University of Georgia Press, 1996, pp. 149-154. Citado por la comisaría e investigadora Sonia Fernández Pan en: <<http://esnorquel.es/info/>> [Consulta 10-10-2019]

18. GOLDSMITH, Kenneth. "Letter to Bettina Funcke". En: *The books of books*, Catalog 1/3. Hatje Cantz Verlag, Kassel, Alemania, 2012, pp.147-150.

19. LeWitt declaró; the idea becomes a Machine that makes the art . LEWIT, Sol. 1967. "Paragraphs on Conceptual Art". *Artforum V*. [consulta 4-4-2018]. Disponible en: <https://www.artforum.com/print/196706>

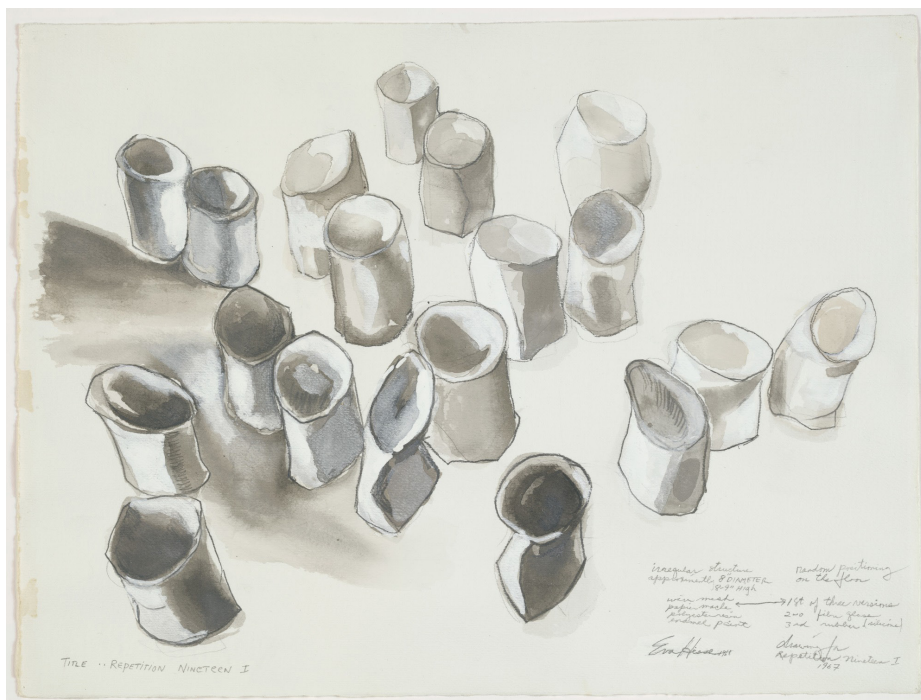
20. El autor Branden W. Joseph sostiene que, entre otros ejemplos, la película *Sleep* muestra "Warhol's oft-stated intention to render himself an affectless and uncaring machine, an operation in which, according to his own testimony, repetition played an important role". En: JOSEPH, Branden W, op.cit. "The play of....pp. 22-53.

21. LIPPARD, Lucy R. *Eva Hesse*. Alias, México, 2017, (Orig. 1976), pp.135-136.

descubrimos que repetir algo, es la acción de moverlo para mantenerlo quieto. Aprendimos que esa quietud y ese silencio, son necesarios para que el contexto se "mueva" y "hable". Se trató, por tanto, de sostener la mirada no sólo la frontalidad del medio, sino al propio "simulacro" inherente no sólo a la producción-proyecto artístico, sino a la co-existencia de los agentes implicados.

Si en el apartado anterior, se hablaba de ese espacio vacío entre las repeticiones en tanto que su aportación y constitución, ahora la problemática se localiza en el espacio que se construye durante el proceso de la creación de una imagen. Es decir, ese lugar que se conforma entre los elementos productores de la imagen, sean humanos o no, dispositivos tecnológicos o entes animados o inanimados. Visualizo esta construcción como si fuera la configuración de un vaso que, recordando a Bados, presentaría esa *técnica que tiene cada cual para rodear el agujero, sin caerse en él*. En relación a esto, Ursula K. Le Guin sostiene: "A holder. A recipient. The first cultural device was probably a recipient ...Many theorizers feel that the earliest cultural inventions must have been a container to hold gathered products and some kind of sling or net carrier"¹⁷. Esta afirmación me lleva a ver no sólo la construcción de la imagen, sino la imagen misma como ese tipo de recipiente que, al igual que el escepticismo, materializa esa espera inquieta, abierta al otro y a lo Otro.

Desde aquí, entiendo la afirmación de Kenneth Goldsmith cuando, en función de su ya definida *escritura no creativa*, sostiene que en el futuro el escritor no es que tenga que producir con o cómo las máquinas o robots, sino que tendrá y tiene que escribir para ellos¹⁸. Una vuelta de tuerca más al proyecto del *Minimal Art*, *Conceptual Art* o *Pop Art*, en los que tanto Sol Le Witt¹⁹ como Andy Warhol²⁰, entre otros, comparaban su hacer con el procedimiento de las máquinas. Comprendo las afirmaciones de Goldsmith desde nuestra sociedad contemporánea, donde los datos sometidos a algoritmos o robots, ejercen casi más poder en el orden simbólico, que el propio cuerpo físico de las personas. Sin embargo, me sirve aquí recordar las reticencias que tenía la artista Eva Hesse, en los años setenta, a la hora de encargar la elaboración de sus piezas a otra persona o empresa²¹. Finalmente, lo hizo, aumentado su producción considerablemente, pero creo que en ese problema, que se le presentó a través del proceso artístico, estuvo su elemento y plusvalía diferencial respecto a su contexto, es decir, su salida. En este último ejemplo, se ve un tipo de



22. DUCHAMP, Marcel. *Notas. Tecnos*, Madrid, 1989, p. 35.

23. SÁNCHEZ, Amaya. 2016. *Infraleve. De la experiencia al registro. Desplazamiento, umbral e imperceptibilidad en el arte occidental (1960-2010)*. Tesis doctoral dirigida por Concepción Elorza I. de Gauna. Universidad País Vasco (UPV/EHU). Bilbao, 2016, pp. 337-355. Disponible en: < <https://addi.ehu.es/handle/10810/26108> > [consulta 22-11-2017]

espacio construido por los comportamientos repetitivos de todos los elementos puestos en juego. Así, el torno de alfarero ofrece una visualización de este tipo de repetición; la máquina que gira, mi cuerpo que se acopla y la materialidad del barro que baila. ¿Quién o qué moldea a quién?

La diferencia / (dimensional) entre / 2 objetos hechos en / serie [sacados del / mismo molde] / es un infra leve / cuando la máxima / (?) / precisión es / obtenida, 2 formas moldeadas en / el mismo molde (?) que difieren / entre sí / por un valor separativo infra / leve. Todos los "idénticos" por muy / idénticos que sean, (y, / cuanto más idénticos son) se / aproximan a esta / diferencia separativa infra / leve.²²

Son palabras escritas por Marcel Duchamp en las que denomina a ese espacio entre dos repeticiones, dos cuerpos o elementos que ejercen esa repetición como espacio *infraleve*. A este tipo de espacio se volverá más adelante, porque lo que ahora interesa es que, para Duchamp, "la máxima precisión de la producción mecánica no se halla contraindicada con la posibilidad de una distinción entre las copias obtenidas (...)"²³. En este sentido, los ejemplos en arte que otorga Gilles Deleuze en su ontología de los procesos de repetición (y la diferencia), coinciden con esta afirmación. Como se decía en

Fig.19. Eva Hesse. *Repetition Nineteen I*. 1967-68.

24. DELEUZE, Gilles. op. cit., *Diferencia y ...*, pp. 431-432.

25. Masota sostiene: "Las multiplicaciones de Warhol no pretenden expresar, sino, significar por así decir (...), esto es, quieren hacernos sentir la presencia de un código. (...) en la obra de warhol (...) la intención permite el acceso a un campo de relaciones lógicas, es decir, a un código; o de hecho, lo que podemos definir como una (...)estructura. En: SPIEKER, Sven. "Desde dentro del sistema: el arte <<didáctico>> de Hanne Darboven". *El tiempo y las cosas*. Museo Nacional Reina Sofía, Madrid, 2014. p. 104.

26. DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Editions de la différence, 1984. p. 63.

27. Deleuze sostiene: "Bacon parece haber hecho visible el tiempo, la fuerza del tiempo, dos veces: la fuerza del tiempo cambiante, por la variación alotrópica de los cuerpos, "a la décima de segundo", que hace parte de la deformación; después la fuerza del tiempo eterno, la eternidad del tiempo, por esta Reunión- separación que reina en los trípticos, pura luz. Hacer el tiempo sensible en sí mismo, tarea común al pintor, al músico, a veces al escritor. Es una tarea fuera de toda medida y cadencia". *Ibidem*, p. 38.

el capítulo anterior, estos ejemplos atendían, entre otras, a las corrientes de la Música minimalista y serial o del Arte Pop, según las cuales, el autor sostiene: "cuanto más estandarizada, estereotipada y sometida a una reproducción acelerada de objetos de consumo aparece nuestra vida, más debe aferrarse el arte a ella y arrancarle esa pequeña diferencia que actúa por otra parte y simultáneamente entre otros niveles de repetición"²⁴. Se comprende así un tipo de repetición, que Oscar Masota²⁵ identifica con la obra de Andy Warhol, que se comporta como estructura que levanta la obra justo en ese espacio en el que difiere tanto con su propio *ritmo* de reproducción, como con el sistema del arte en el que se exhibe.

Por otro lado, y volviendo no tanto a la diferencia entre los elementos sino al espacio que generan y moldean, se señala también que lo interesante en las repeticiones seriegráficas de Warhol, es justamente su devenir espacial, temporal y material, es decir, su *devenir mancha* o *pintura pintándose*. Parece que este devenir es provocado por la repetición, pero, a la vez, esa repetición visibiliza dicha transformación. Algo similar sucede en la pintura de Francis Bacon donde un cuerpo parece devenir otro, una alfombra deviene silla que deviene pierna, etc. En este sentido, Deleuze enuncia el paso en el que la *repetición mecánica se eleva a la intuición*²⁶ señalando la solución técnica de Bacon en el uso de tríptico aunque, también usado en sus cuadros independientes: *En el tríptico (...) los bordes de cada uno de los tres cuadros dejan de aislarse, todo continúa separándose y dividiéndose; hay una reunión-separación(...)*²⁷. Por tanto, lo que la repetición, sea mecánica o no, aporta es esa oscilación que incita a percibir una suerte de equivalencia o simetría entre cosas dispares, o incluso contrarias, para posibilitar su devenir conjunto, en esta caso, en el espacio para que propicie la construcción de la imagen.

Otros ejemplos sobre ese tipo de espacio y la posibilidad de incidencia no tanto del autor-productor, sino de la máquina y/o dispositivo en ese espacio, son las piezas *The Green Ray* (2001) de Tacita Dean (Inglaterra, 1965) y *MAPPING THE STUDIO II with color shift, flip, flop, & flip/flop* (Fat Chance John Cage) (2001) de Bruce Nauman (Fort Wayne (Indiana), 1941).

El rayo verde es un fenómeno óptico atmosférico que puede darse en un punto justo antes de la salida del sol o después del atardecer. Como todo color o reflejo no reside en ningún punto fijo, sino que resulta de la coincidencia de

diferentes condiciones espaciales, temporales y materiales. La poca asiduidad de este fenómeno y la dificultad de su observación, junto con la novela de Julio Verne, han provocado leyendas sobre su existencia. En este sentido, *The Green Ray* es producto del intento de Tacita Dean por capturar y documentar (ese) “*last ray of the dying sun to refract and bend beneath the horizon*”²⁸. Dean sostiene que ha buscado durante años ese rayo en tanto que en ese último segundo fraccional de verdor, sin atreverme a imaginar lo extravagante que debería ser ese chapoteo verde; pero nunca lo he visto.²⁹ Esta película de 16mm la realizó en la costa de Madagascar. Lo que sucedió es que mientras la cámara analógica de Dean pudo registrar este instante de color, otros cineastas con medios digitales, a pesar de estar en el mismo lugar en el mismo instante, no lograron capturarlo. Según la autora, esta distinción no se trata de una razón nostálgica por el medio analógico, sino de demostrar como las imágenes son inherentemente y visualmente diferentes a pesar de provenir de exactamente la misma escena. Sería pertinente aquí reflexionar sobre situaciones, como la famosa escena de la película *Blow Up* (Michelangelo Antonioni, 1975) en la que a pesar de haber fotografiado un cuerpo o, en este caso un rayo verde, el ojo humano a penas lo había percibido. Paradójicamente, en ese punto surge el nudo o la trama de ambas filmaciones. Por tanto, se podría decir que en la incapacidad de *re-gistro* del ojo humano, el dispositivo y el contexto entran con toda su fuerza en dicha re-presentación.

El dilema del observador de John Wheeler sostuvo que el fotón se manifiesta de diferente manera en presencia del observador. Este hecho acentuó la controversia sobre el medidor en la mecánica cuántica, ya que Wheeler afirmó que la realidad del fotón se manifiesta de diferente manera en función de lo que el investigador quiera medir^{30/31}. Básicamente y resumidamente, ya que este no es nuestro campo de estudio, esta participación del observador en la realidad, plantea una cuestión en relación con la temática de este apartado; ¿cómo es la realidad cuando no la estoy viendo? Esta pregunta me lleva a idear un tipo de comportamiento del artista, ya mencionado en el proyecto *Sea*, denominado como *ausencia productiva*. Parece que la obra de *Mapping the studio II* de Bruce Nauman, me ofrece un ejemplo de dicho concepto: “*What triggered this piece were the mice. We had a big influx of field mice that summer in the house and in the studio (...) They were so plentiful even the cat was getting bored with them (...) I was sitting around the studio being frustrated because I didn't have any new ideas, and I decided that you just have to work with what you've got.*

28. SMITH, Caylin. “*The Last Ray of the Dying Sun: Tacita Dean's commitment to analogue media as demonstrated through FLOH and FILM*”. *NECSUS. European Journal of Media Studies*, 2012, vol. 1, no 2, p. 269-298. [en línea] Disponible en <<https://doi.org/10.5117/NECSUS2012.2.SMIT>> [Consulta 2-2-2018]

29. Tacita Dean citada en “*Rayo verde*”, *Exit Express*, 2017. [en línea] Disponible en: <<https://exit-express.com/el-rayo-verde-de-tacita-dean>> [consulta 20-11-2018].

30. WHEELER, John Archibald. “*Include the observer in the wave function?*” *Quantum mechanics, a half century later*. Springer, Dordrecht, 1977, pp. 1-18. [en línea] Disponible en: <https://link.springer.com/chapter/10.1007%2F978-94-010-1196-9_1> [Consulta 1-4-2019]

31. MISNER, Charles W.; THORNE, Kip S.; ZUREK, Wojciech H. “*John Wheeler, relativity, and quantum information*”. *Physics Today*, vol. 62, no 4, American Institute of Physics, 2009, pp. 40-46. [en línea] Disponible en: <<https://www.its.caltech.edu/~kip/PubScans/VI-50.pdf>> [Consulta 1-4-2019]

32. NAUMAN, Bruce. *Mapping the Studio I (Fat Chance John Cage)*. Catálogo de exposición, Museum Ludwig, Cologne, 2003. Citado por Elizabeth Manchester en "Bruce Nauman. *Mapping the Studio II with color shift, flip, flop, & flip/flop (Fat Chance John Cage)*", Web Tate Modern, 2004. [en línea] Disponible en: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/nauman-mapping-the-studio-ii-with-color-shift-flip-flop-flip-flop-fat-chance-john-cage-t11893>> [consulta 24-10-2017]

33. MANCHESTER, Elizabeth, op.cit., "Bruce Nauman..."

34..NAUMAN, Bruce, op.cit. *Mapping the...*, p.400.

*What I had was this cat and the mice, and I happened to have a video camera in the studio that had infrared capability. So I set it up and turned it on at night and let it run when I wasn't there, just to see what I'd get ... I thought to myself why not make a map of the studio and its leftovers ... it might be interesting to let the animals, the cat and the mice, make the map of the studio. So I set the camera up in different locations around the studio where the mice tended to travel just to see what they would do amongst the remnants of the work"*³².

Nauman filmó una hora cada noche intermitentemente durante varios meses generando cuarenta y dos horas de metraje. Ponía la cámara en varios lugares, grabando aproximadamente seis horas en cada lugar. De esta forma, la primera versión de la pieza *Mapping the Studio I (Fat Chance John Cage)*, se presentó como un film de seis horas de grabación. La segunda versión, se presentó en siete pantallas de diferentes colores que, durando cada secuencia entre quince y veinte minutos, se iban rotando de forma no sincrónica de izquierda a derecha y de arriba abajo. El sonido era el ruido ambiental del entorno rural de su estudio en Galisteo (Nuevo México, EEUU) registrado a tiempo real. Se oye el viento, la lluvia, los caballos relinchando, los perros ladrando, los coyotes aullando, el maullido del gato, el silbido de un tren distante, etc. Por tanto, de este aspecto viene su referencia a John Cage en el título de la obra y es que, según Elizabeth Manchester, la pieza parece comportarse como un *Cagean device*³³. Se encuentran aquí dos aspectos que nos conciernen. Por un lado, parece que el artista no construye una imagen como si fuera un proceso causal, sino que dispone los elementos y dispositivos para que el *organismo-imagen* responda. Parece entonces que la estructura de la obra funciona como una trampa en la que se pone en juego no tanto la productividad del artista sino, por el contrario, su ausencia que quizás, y con suerte, sea productiva. En consecuencia, Nauman pensó su estudio como si fuera un escenario en el que (era) "a matter of chance when the performers are going to show up and what is going to happen"³⁴. Sin embargo, estos actores no son sólo los animales, sino también, ese *carácter productor* que propicia la ausencia del artista, permitiendo que, entre otros, el dispositivo tecnológico emerja con toda su fuerza en la constitución de la imagen en *co-existencia* con lo registrado. Esta entrada se hace posible gracias a que el *hacer del artista*, como ya se decía con Goldsmith, no es que sea como el de la máquina, pero si se comporta para que la *máquina* y los demás productores (el viento, los animales, los sonidos...) sean.

Esta equivalencia entre cosas o sujetos dispares, recuerda a la cuestión reflexionada por Michel Foucault: *Qu'est-ce qu'un auteur? (¿Qué es un autor?)* (1969)³⁵. Discusión que el autor prosigue con la siguiente cita de Samuel Beckett: *Qu'importe qui parle? (¿Qué importa quién hable?)*. En este texto, Foucault examina la figura del autor y propone reemplazarla por lo que llama la *función del autor*³⁶, como se ve en la evolución de sus preguntas. A este respecto, Barthes también cuestionó la figura del autor en su ensayo *La mort de l'auteur* (1969) sosteniendo: “*Who is speaking thus? Is it the hero of the story . . . ? Is it the individual Balzac . . . ? Is it Balzac the author . . . ?* (in relation to Balzac's *Sarrasine*) *Is it universal wisdom? Romantic psychology? We shall never know, for the good reason that writing [e-criture] is the destruction of every voice, of every origin. Writing is that neutral, that composite, that oblique space where our subject slips away, the [photographic] negative where every identity is lost, starting with the identity of the very body which writes*”³⁷. En este entramado de fuerzas, el autor juega entonces a *no ser autor* dejando a los demás *productores-dispositivos* que *hagan-sean*, algo ya ejemplificado en el análisis del proyecto de Sergio Prego, realizado en el anterior capítulo.

Parece entonces que estas cuestiones pueden proponer un nuevo horizonte en relación al agotamiento, no sólo del discurso, que según Franco Berardi³⁸ e Irit Rogoff³⁹ define nuestro tiempo. Berardi propone deshacerse del entendimiento del agotamiento como anatema del crecimiento capitalista, para que se convierta en un *maravilloso punto de partida* para los artistas del futuro. De esta manera, Berardi escribe los siguientes aspectos positivos de dicho agotamiento: “*Debido al agotamiento, el intelecto afectivo general está disolviendo la identificación, reduciendo el apego al yo. Los comportamientos compartidos, como la empatía y la solidaridad, coinciden con diferentes sumas de comportamiento colectivo. Transcender al humano es trans-sustanciación, la capacidad de la mente individual para fundirse en una red trans-genérica de sensibilidad*”⁴⁰. Estas palabras no están muy lejos tanto de la disolución de la noción de autor, como de su relatividad o deslocalización, ya avanzada por Foucault y Barthes, como de la posición coporeizada por Nauman y Dean en los trabajos explicados. En este punto no me pregunto tanto sobre la existencia de la repetición en el proceso artístico, sino sobre el papel que ésta puede desempeñar en la disolución de la soberanía del *yo-autor* en la práctica artística para concebir el agotamiento actual como una oportunidad de transformación.

35. FOUCAULT, Michel. *Qu'est-ce qu'un auteur?*. Conferencia, París, 1969 y en el Estado de Nueva York (Universidad de Buffalo), 1970. Transcrita en *Bulletin de la Société française de philosophie*, 1969, vol. 63, no 3, pp. 73-104.

36. WILSON, Adrian. “*Foucault on the 'question of the author: a critical exegesis*”. *The Modern Language Review*, 2004, vol. 99, no 2, pp. 339-363. [en línea] Disponible en: <<https://www.jstor.org/stable/3738750?seq=1>> [consulta 2-1-2018]

37. BARTHES, Roland. *La mort de l'auteur*. Seuil, París, 1984 (Orig. 1968), pp. 61–67. Citado en WILSON, Adrian. op.cit., “*Foucault on...*”, p. 340.

38. BERARDI, Franco (Bifo). “*Transverse*”. En: *The books of books*, Catalog 1/3. Hatje Cantz Verlag, Kassel, Alemania, 2012. pp. 611 -617.

39. Rogoff escribe: “*(...) el "agotamiento" de Deleuze, la "insurrección de los saberes sometidos" de Foucault, el "cualsea" de Agamben, el "ser singular plural" de Nancy y la "suplementariedad" de Derrida, el "Capitaloceno" de Haraway y el "poder de la palabra de interrumpirse a sí misma" de Blanchot. Escenifican la "necropolítica" de Mbembe, el "extraestadismo" de Easterling y las "expulsiones" de Sassen. Todo ello nacido del reconocimiento de una urgencia, de una desesperación por la situación general, que, pese a todo, es siempre más una jugada de apertura que un lamento final*”. ROGOFF, Irit. *Los desencantados*. Ereumak, 2017, vol. 4, pp. 45-9.

40. BERARDI, Franco (Bifo), op.cit. “*Transverse*”..., p. 614. (traducción propia).

2.1.3. El tartamudeo del cuerpo: la mimesis

41. BENJAMIN, Walter. *Über das mimetische Vermögen*. Gesammelte Schriften, 1933, vol. 1, pp. 210-213.

42. LIJSTER, Thijs. "Adorno on Mimesis: irrationality or a different rationality?". *Irrationalität/Asmuth*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2015, pp. 157-168.

43. FREUD, Sigmund. *Más allá del principio de placer. Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras*. Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1992. (Orig, 1920-1922), pp.14-15.

44. PRECIADO, Paul B. entrevistado por CARRILLO, Jesús. [en línea] Disponible en: <<https://lasdisidentes.com/2012/06/27/entrevista-a-beatriz-preciado-por-jesus-carrillo/>> [consulta 14-10-2017].

45. *Ibidem*

Esa suerte de transferencia de roles, ejemplificada en las piezas anteriores, se puede llevar a cabo por repetición, en concreto, mediante su aspecto mimético. Si Walter Benjamin, en *Über das mimetische Vermögen* (1933), sostiene que el don de ver las similitudes que (el humano) posee no es más que un rudimento de la compulsión primitiva, similar a convertirse y comportarse⁴¹. El autor Thijs Lijster prosigue, en referencia a Benjamin, diciendo que cuando el niño juega, no solo imita a otras personas, sino también a otras cosas; (él) "puede convertirse en molino de viento o en comerciante"⁴². Este mismo autor, sostiene que Benjamin escribe sobre la ambigüedad de la compulsión de mimética definiéndola como un momento utópico que es, a la vez, violento. En relación a esto, recuerdo el estudio que hace Freud sobre su nieto que juega a lo que el autor denomina *Fort-Da*⁴³. Este juego se basa en la *repetición incansable* de la acción de arrojar y recoger un carretel. Freud percibe aquí la relación ambigua entre la repetición y el principio de placer, ya que concibe este juego infantil como la reproducción de las ausencias y retornos de la madre. De esta forma, el autor se cuestiona la posibilidad de satisfacción, o placer, en la repetición o reproducción activa de experiencias desagradables y comienza a explorar la relación entre la compulsión de repetición y la neurosis traumática.

A la relación entre el trauma y la repetición se volverá más adelante ya que, lo que me interesa ahora es esa ambigüedad inherente a la repetición. Esa ambivalencia, la relaciono con lo que Homi Bhabha denomina como *mimesis desviada* que, según Paul B. Preciado⁴⁴, se aproxima a la *repetición performática* o *citación subversiva de los códigos* de Judith Butler. De esta forma, se va comprendiendo el *impulso mimético* de Adorno, no como una mera imitación en el sentido platónico de la palabra, sino como una manera de relación con el Otro. Por tanto, la mimesis ya no es una falsa proyección, sino que constituye un modo de comportarse en el que el autor comienza a no tener la centralidad. De hecho, Adorno sostiene que en este tipo de mimesis, la manera receptiva y la activa se equiparan. Mostrando así lo que Paul B. Preciado denomina como respuesta ambivalente entre repetición y desobediencia que, a su vez, se relaciona con la lógica de la *apropiación inapropiada*⁴⁵. De esta forma, prosigue Preciado, según Butler se produciría el desvelamiento de los mecanismos de producción performativa de los originales del género, de la raza, de la sexualidad, es decir, de la identidad.

Empieza aquí a surgir ese tipo de repetición que, como en el ejemplo de las serigrafías de Warhol, desvela la estructura o código que hace que tanto la obra, como la *persona-artista* emerjan en su diferencia continuamente reelaborada. La valentía, por tanto, del autor en este tipo de proceso artístico está en su dejarse atravesar por el *acto de la repetición* que implica esa mimesis. Si bien ya se señalaba que el acto se sufre y no tanto se hace, por medio del acto se pone todo en juego, incluyendo nuestra identidad simbólica⁴⁶. De esta forma, el acto siempre es transgresión del límite de la comunidad simbólica a la que *pertenezco*. Así, se comienza a señalar aquí un tipo de repetición adscrita al registro simbólico, cuya primera problematización se identifica con la forma de transferencia en tanto que, en este caso, se visualiza como *impulso mimético*.

Si bien, el concepto de transferencia en el psicoanálisis se centra en la relación entre analizante y analista, si nos da ciertas claves para comprender el *acto de la repetición*. Consciente de la complejidad inabarcable en este estudio de este concepto y de su relación con la repetición, señalo solamente varias ideas. Así, Freud señaló que *lo no se recuerda, se repite en forma de acto*⁴⁷. Además, si la palabra transferencia hace referencia a la traducción o transcripción también, como sostiene Manuel Álvarez, atañe al desplazamiento de un plano sobre otro⁴⁸. Así el analizante toma al analista como señuelo para traer sobre él aquello que no recuerda, pero que se le repite. Este movimiento que implica la transferencia sería similar a la *transposición de miradas* que ejercita el detective Dupin en el relato de *La carta robada*⁴⁹ cuando, con el fin de encontrarla, se coloca en el lugar del *otro-ladrón*. Esa *transposición de miradas* también las refleja Žižek cuanto describe una escena de la película *Manhunter* (Cazador de hombres, 1986) en la que también los métodos del policía implican una perversión a nivel formal ya que hace coincidir su mirada con la del asesino⁵⁰. Para Natascha Sadr Haghghian, estas líneas visuales entrecruzadas muestran la relación compleja entre sujeto-objeto en la que, quizás, el objeto devuelve la mirada. Y ¿a caso no es esto lo que tienen en común la obra de Dean y Nauman? En el solapamiento de miradas, del humano, de la cámara analógica de Dean, de la cámara con infrarrojos de Nauman, de los ratones, del gato, de sus direcciones, de la dirección del sol, de la línea del horizonte, etc., se entreteje esa trampa o señuelo donde ya no importa tanto el resultado, sino lo que acontece, sea lo que sea, en ese territorio marcado y remarcado, *reterritorializado*⁵¹, a través de la *reverberación*⁵² de las fuerzas todos los actores implicados.

46. ŽIŽEK, Slavoj. *Mirando al sesgo*. Paidós, Buenos Aires, 2000. p. 66.

47. FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar. vol. XII, Amorrortu Editores, 1914.

48. ÁLVAREZ, Manuel I. *La repetición, una interpretación psicoanalítica: Freud y Lacan*. Tesis doctoral dirigida por Gerardo Gutiérrez Sánchez, Universidad Complutense de Madrid, 2016. Disponible en: <<https://eprints.ucm.es/38287/>> [Consulta 3-12-2018]

49. Edgar Allan Poe escribió el relato *La carta robada* en 1844.

50. HAGHIGHIAN, Natascha Sadr. “*La geometría del sujeto estrábico*”. Revista INDEX, no 0, pp. 26-28.

51. Se hace referencia a Deleuze y Guattari que enfatizan en el movimiento indisoluble entre desterritorialización y reterritorialización y lo expresan como proposición maquínica. Explicado en: HERNER, María Teresa. “*Territorio, desterritorialización y reterritorialización: un abordaje teórico desde la perspectiva de Deleuze y Guattari*”. Revista Huellas, N° 13, Instituto de Geografía, Facultad de Ciencias Humanas de La Pampa, 2009, pp. 158-171.

52. “*Bachelard recurre a la noción de reverberación como una imagen que plasma la relación de movimiento entre lógicas de pensamiento y métodos de trabajo que no tienen nada en común. De esta operación mental tan abstracta y difícil de determinar depende la aparición de otro tipo de pensamiento. Contra la ecuación obra-comentario, el arte contemporáneo propone constituirse en ese espacio de reverberación. El arte no es un pretexto para pensar, sino un pensamiento que funciona por el intercambio permanente entre sistemas distintos que oscilan y nos hacen oscilar entre lo abstracto y lo concreto*”. MARTÍNEZ, Chus, Revista INDEX, no 0, pp. 10-13.

53. Lijster clarifica; "For this mimetic form of theory, Adorno sometimes uses the term *Exakte Phantasie*". LIJSTER, Thijs, op.cit., "Adorno on...", p 167.

54. ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialéctica de la Ilustración*. Ediciones Akal, 2007.

55. LIJSTER, Thijs. op.cit., "Adorno on...", p 165.

56. ZIZEK, Slavoj, op.cit., *Mirando...*, pp. 62-63.

57. *Ibidem*.

En este punto, al igual que sucedía en el *Cagean device* de Nauman, la persona-artista junto con los demás agentes implicados, comienzan a devenir dispositivo-escucha abierto a lo que puede estar por venir. Parece entonces, que el proceso de la obra comienza a visualizarse como una suerte de trampa que, colocada aquí, ahora y con estos agentes, se colmará y constituirá con el propio fluir del contexto. Así, la noción de *imaginación exacta*⁵³ que Adorno identifica con la mimesis, se compara aquí con el modo que ejerce, en estas piezas, la función de autor. Es decir, su fantasía o ficción se atiene o incluso se somete exactamente al objeto que busca o que, con suerte, encuentra. Así, Adorno junto a Max Horkheimer, en la *Dialéctica de la Ilustración*⁵⁴, hablan con aprobación de *la pasividad activa del conocimiento, la paciencia infinita o la suavidad ante las cosas*⁵⁵, siendo ese tipo de comportamientos los que encarnan la suerte de *ausencia productiva* no solo proyectada, sino también puesta en acto de los artistas aquí tratados. De esta forma, la repetición del orden de la reproducción se diluye con el orden estructural del proceso constitutivo tanto del artista, como de la obra, mostrando un espacio donde la recepción deviene acción. Es ahí, donde la relación de transformación y reciprocidad entre artista y el objeto comienza a exigir un sujeto que permita la entrada de la fuerza del dispositivo y de los demás elementos o actores que constituyen el propio proceso de la producción de imagen. Ahí, se señala el acto que, como dice Žižek, "se define por este riesgo irreductible: en su dimensión más fundamental, es siempre negativo, es decir, un acto de aniquilación, de extirpación –no sólo no sabemos que saldrá de ello, sino que su resultado final es, en última instancia, hasta insignificante, estrictamente secundario en relación con el ¡NO! Del acto puro"⁵⁶. En este sentido, para Žižek, la *repetición como acto* supone repetir la experiencia de la imposibilidad, es decir, el fracaso al asistir al objeto. De lo que el autor concluye que la repetición como acto, es diferente a la repetición como rememoración o como rutina o ley, sino que repite aquello no simbolizable, es decir, el encuentro con *lo real* que alguna vez sucedió. Por tanto, el cuerpo no sólo del artista, sino de ese espacio generado en la relación entre sujeto y objeto tiene textura de *ready-made* en tanto que eso *real* que *está ya ahí* pero, que en su ilegibilidad muestra lo ya hecho, o mejor, ya sufrido en acto, en toda su apertura y posibilidad⁵⁷.

Fig. 20. Irazzu Antona.
(Sin título), Exposición *Neplanta*, 2018.



2.2. TEMBLOR DE LOS LÍMITES

O cuando los sólidos se derriten

58. Citado en: IMAZ, Iñaki, op.cit. *Pintura como...*, p.52.

59. Ibidem, p. 51.

60. Ibidem.

En el nudo del relato, el río se encuentra con el problema de las arenas del desierto que dificulta su camino. Sin embargo, esta traba no sólo se localiza en el exterior en tanto que terreno abrupto, sino que esta coyuntura también pone en cuestión su *forma-río*, su esencia, que hasta ahora se había mantenido íntegra. Tras varios intentos fallidos, no logra atravesar la llanura. Las arenas le recomiendan que se deje evaporar para que el viento lo transporte. Ante este cambio de estado, el río se resiste porque entiende que esta transformación acabará con su *identidad-río*. Por tanto, el problema aquí no está ni fuera, ni dentro del río, sino en la relación entre ambos, de ahí que esta apartado se titule *temblor de los límites*. Algo similar ocurre cuando un artista se aferra a un estilo. Este hecho dificulta su elasticidad, plasticidad y por tanto, su libertad. En relación a esto, ya sostiene el pintor Luis Gordillo que “*mi estilo es no tener estilo*”⁵⁸. De ahí, que afirme que la repetición aquí buscada está más del lado de la técnica que todo artista, como dice Iñaki Imaz, *se inventa a cada paso*⁵⁹. La técnica construye ese puente entre aquello exterior e interior, entre lo que uno hace y lo que uno cree que hace que, a veces, o la mayoría de las veces, al menos en arte, no comulgan de forma fluida. A raíz de esto, también se trata el terreno complejo e intermedio situado entre el *ser-artista* y el *ser-sujeto*, es decir, entre lo que uno hace y lo que uno es. El artista Iñaki Imaz analiza este proceso de individuación a través del proceso en arte en su tesis doctoral diciendo, entre otras muchas cosas, que *somos lo que hacemos, y no al revés*⁶⁰. Por tanto, en este apartado, se apuntará a que la oscilación inherente a la repetición a través del proceso artístico, ayudará a visibilizar este tránsito, y consecuentemente, ofrecerá nuevas posibilidades técnicas al artista.

2.2.1. Tiemblan las paredes: el laberinto

Si el posicionamiento del apartado anterior se basaba en el escepticismo como respuesta al agotamiento actual, ahora parece que las proposiciones repetidas y equiparadas del principio básico de dicho pensamiento, comienzan a derretirse. De esta forma, las repeticiones, sean palabras, imágenes o cuerpos, ya no sólo enmarcan y producen el espacio entre ellas, sino que abren la posibilidad efectiva de incidir en él y de devenir con él. Así, al igual que el río, este estudio se expone al cambio de estado o transformación de la

repetición que ya no sólo está en el exterior del artista, en tanto que estrategia de cara a un problema o estímulo exterior, sino que también se encuentra en la constitución de su propio cuerpo e identidad. Por tanto, se atravesará aquí el *desierto* entre un tipo de repetición que se hace, hacia un tipo de repetición que nos hace. Consecuentemente, y como ya se ha señalado, la repetición ahora se concibe como una cuestión técnica que pondrá en contacto el exterior y el interior no solo del artista, sino del propio objeto arte. Gracias a estas primeras nociones, surge una nueva distinción con el apartado anterior: antes la repetición funcionaba como estructura que aún fijaba condiciones para posibilitar ese tercer espacio del entre, mientras que ahora la repetición busca funcionar más como una membrana porosa que, situada en ese intermedio, ponga en contacto ambos órdenes. Ya no es equivalencia, es porosidad.

61. CRIMP, Douglas, " *Our kind of movie*": the films of Andy Warhol. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2012, p. 77.

Los ejercicios desarrollados alrededor del proyecto Mesa, son un ejemplo de estas cuestiones. Este proyecto está en deuda, de nuevo, con dos situaciones. Por un lado, su origen se relaciona con una escena vista hace años en una película western donde en el momento culmen, el del duelo en la calle principal entre los dos protagonistas, se mantiene, durante un tiempo excesivo, el plano inmóvil de una silla en el interior de la "típica" taberna. Se oyen las campanas del mediodía y la imagen sigue siendo la silla. Esta toma hace que la silla devenga el duelo en sí mismo. Por otro lado, se trata de otro tipo de enfoque observado en las película experimentales de Andy Warhol, como por ejemplo Space (1965), en las que nunca muestra el espacio en su totalidad. Este hecho hace que, como dice Douglas Crimpt, "no veamos este espacio exterior e interior como espacio (...) más bien seguimos la demarcación espacial en el tiempo: mapeamos la forma (...) del espacio mnemotécnicamente"⁶¹. Algo similar ya se había experimentado en el Proyecto 360°, al filmar sólo partes de las obras. Así, influenciada por las imágenes descritas comencé a mirar la mesa, a convivirla, hasta que esa mirada devino contemplación. Ese tránsito desembocó en la distintas formulaciones técnicas que, a su vez, trataban de dar cuenta de esa conversión. La figura devino forma. La forma devino recipiente o forma-agujero. Es decir, mediante su devenir en forma-agujero, la figura se hacía fondo. Filmarla, dibujarla, fotografiarla, desmontarla, remontarla, era como tocar los bordes negros que enmarcan el formato 16:9 de la proyección cinematográfica. Esos cambios de forma, a veces, revelaban cambios de estado momentáneos; de mueble a escultura, de sujeto a artista.

Esta inversión dura lo que dura un respiro pero, corporeiza aquel sentido que, como dice Ángel Bados, se pinta, se filma, se dibuja⁶² y que, por tanto, emerge de la ficción⁶³.

62. Bados sostiene; “ (...) deberíamos reconocer que lo que funda realmente al símbolo, lo que levanta la función simbólica del arte es precisamente su capacidad de obrar allí donde el sentido falla, aventurando digamos ese más allá del sentido, donde se alojaría la verdad de cada uno de nosotros; pero de una verdad que no está para ser sabida sino que, más bien, ha de ser pintada, escultura, etc, vienen a registrar y trazar materialmente la experiencia corporal de la fuga del sentido (...)”. Transcrito por Natalia Vegas en su tesis doctoral: *Aproximaciones a una experiencia de malestar contemporáneo. Entre la ausencia del símbolo-arte y el encuentro con las malas formas en la obra de Jon Mikel Euba*. Dirigida por Ana Arnaiz y Elena Mendizabal. Universidad del País Vasco (UPV/EHU), 2015, p.85.

63. MARTINEZ, Chus, op.cit. “*How a tadpole...*”, pp. 46- 58.

64. BAKARGIEV-CHRISTOV, Carolyn. op.cit. “*The dance was...*” p. 43.

65. BRAID, James citado por COLABORADORES DE WIKIPEDIA en entrada “Hipnosis” *Wikipedia. Enciclopedia libre* [en línea] Disponible en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Hipnosis> [consulta 22-07-2019]

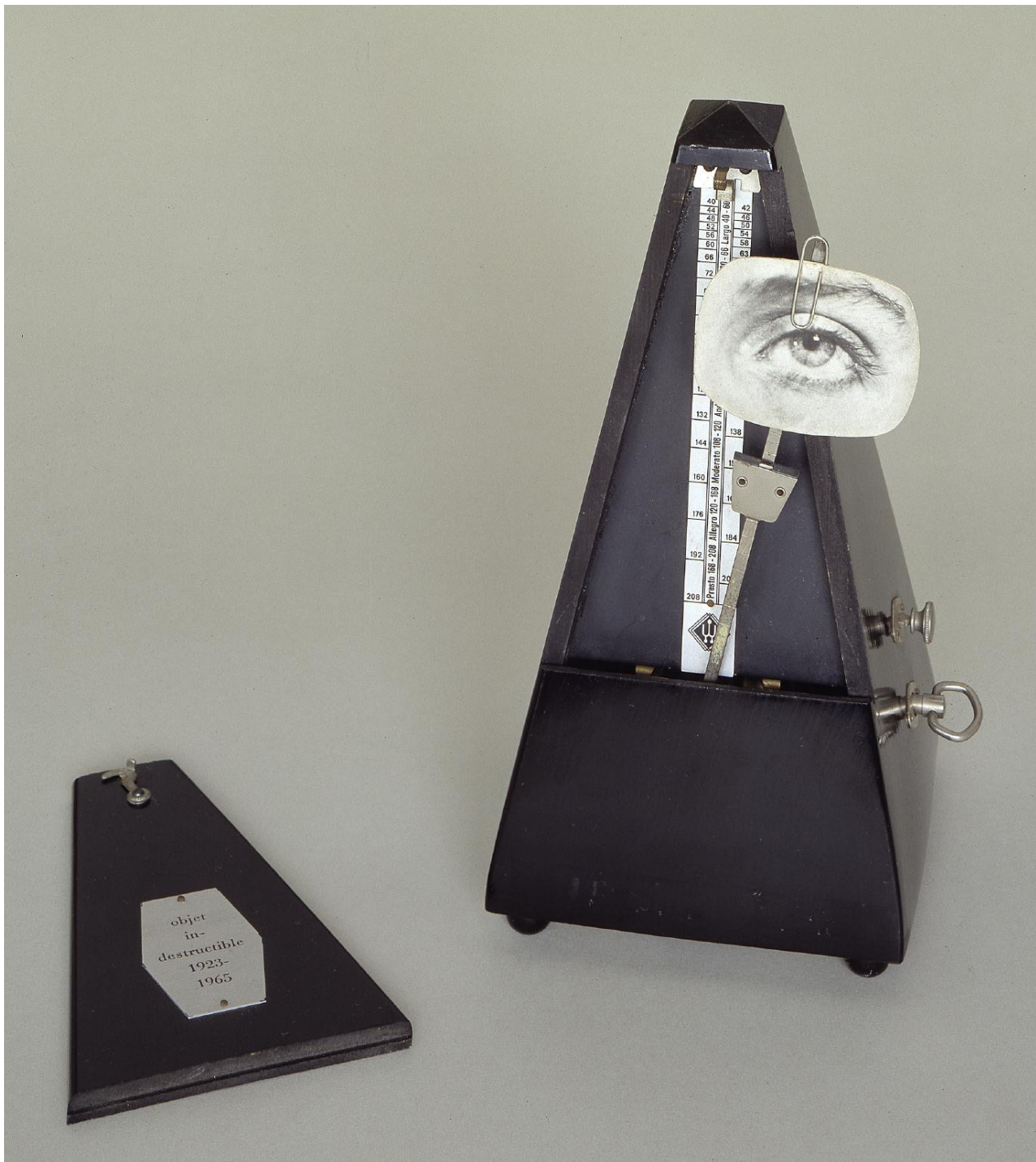
66. ROUSSEAU, Pascal. “*Under the Influence, Hypnosis as a New Medium*”. En: *The books of books*, Catalog 1/3. Hatje Cantz Verlag, Kassel, Alemania, 2012, pp. 515-517.

67. MULLICAN, Matt, “*Una conferencia sobre Hanne Darboven*”. En: *El tiempo y las cosas*. Catálogo de exposición de Hanne Darboven, Museo Nacional Reina Sofía, Madrid, 2014, pp. 107-127.

68. BAKARGIEV-CHRISTOV, Carolyn. “*On the destruction of art-or conflict and art, or trauma and the art of healing*” En: *The books of books*, Catalog 1/3. Hatje Cantz Verlag, Kassel, Alemania, 2012, pp. 282-296.

Dice Carolyn Christov-Bakargiev que si nos concentramos mucho en algo, si mantenemos la mirada fija en él, llega un momento, cercano a la meditación, en el que el sujeto parece emerger con la materialidad del objeto⁶⁴. Algo similar ocurre en la hipnosis, término acuñado por James Braid (1795-1860) en el siglo XIX que, enunciando su técnica, lo definía como: “*la fijación sostenida de la mirada que paraliza los centros nerviosos de los ojos y sus dependencias, alterando el equilibrio del sistema nervioso, produce el fenómeno*”⁶⁵. Según el autor Pascal Rousseau, el origen de la hipnosis se dio para comprender ese lado interior y oscuro de lo irracional del sujeto pero también, y esto se ha explorado menos, la relación entre la realidad, la creación y la psique⁶⁶. Se trata, por tanto, de un estado de conciencia y percepción alterada inducida por repetición. Por ejemplo, el artista Matt Mullican experimenta este tipo de trances para explorar el papel del arte en la aventura emancipadora de la mente y viceversa. En su caso, sostiene que la cuenta atrás de números que le inducen a ese estado, son el patrón que le guía durante toda la experiencia⁶⁷. En este sentido, Mullican señala que a *ese sujeto* que surge durante ese trance, le encanta repetir. Se comienzan a ver, por tanto, distintos niveles de repetición que muestran el enredo o laberinto que surge entre la constitución de la obra, del sujeto y del artista a través del proceso artístico.

En 1932, el artista Man Ray realizó un ejercicio de taller al pintar al ritmo de un metrónomo en cuya varilla había pegado una fotografía de un ojo. Ray desechó los cuadros y realizó réplicas del metrónomo en tanto que *objet trouvé*, que más tarde será titulado *objeto in-destructible*⁶⁸. Lo interesante para este estudio, es la relación que acontece entre objetos: es la repetición métrica del metrónomo la que produce una transferencia entre el cuerpo y el cuadro. Se trata de ese ritmo con el que baila el cuerpo que, a su vez, baila con la pintura. Sin embargo, la decisión de desechar los cuadros muestra la dificultad de transferencia entre la repetición que uno planea o su idea, la que uno hace y la que finalmente uno (no) obtiene.



69. CLARK, Timothy J. *The sight of death: An experiment in art writing*. Yale University Press, 2006. p. 118

70. CLARK, T. op.cit., *The sight of...*
Citado en: KARTSAKI, Eirini. *On Repetition: Writing, Performance & Art*. Intellect Books, 2016. (traducción propia)

71. KARTSAKI, Eirin. op.cit. *On Repetition: ...*

72. CLARK, Timothy, op.cit., *The sight of...*, p. 118

73. ŽIŽEK, Slavoj. *Visión de Paralaje*. FCE, Buenos Aires: 2006, pp. 25-26.

74. *Ibidem*

Un ejemplo similar al anterior, es el que efectuó el historiador Timothy J. Clark cuando en el año 2000 comenzó visitar día tras día, durante seis meses, los dos mismos cuadros en el Centro Getty de Los Ángeles. Las pinturas eran *Landscape with a Man killed by a Snake* (1648) y *Landscape with a Calm* (1648), ambos pintados por Nicolas Poussin en el siglo XVII. Clark visitó cada mañana ambos cuadros y documentó sus percepciones en un diario que más tarde constituyó su libro titulado *The Sight of Death, An Experiment in Art Writing* (2008)⁶⁹. El autor sostiene que parece que hay algo en la obra de Poussin que se resiste a ser experimentado, requiriendo al espectador volver a verlo. De esta forma, se está corporeizando lo sostenido durante toda la tesis respecto a que toda obra es sólo una arista visible de un *iceberg de procesos*. En este sentido, Clark también subraya la experiencia de decepción: “*Las pinturas en cierto sentido deben decepcionarnos, desilusionar nuestro deseo de que sean más de lo que son, de ser plenamente e interminablemente discursivas*”⁷⁰. La autora Eirini Kartsaki emparenta esta sensación con la existencia de un temor y deseo simultáneos que pueden encarnar este tipo de experiencias⁷¹. Por un lado, Kartsaki parafrasea a Clark sosteniendo que el evento en arte no sucede esencialmente o suficientemente a la vez, sino que su intensidad interrumpe nuestra experiencia exigiendo un modo diferente de acercamiento. En relación a esto, Clark sostiene, que tal vez había cosas en esos cuadros que aún no estaba preparado para percibir⁷². Por otro lado, el evento persiste a través del tiempo, y en este caso, por repetición. Como sostiene Kartsaki, el evento está demasiado lleno y sucede demasiado rápido para que se pueda o contener o saber, lo que hace sentir a una que nunca estuvo completamente allí. Por tanto, se trata de una repetición que conjuga, en su ambivalencia, el temor de que el cuadro se agote y, a su vez, el deseo de seguir siempre encontrándose con aquello inasible que procure nuestra vuelta a ver o a hacer.

De alguna manera, los dos ejemplos anteriores, además de su evidente relación con los mecanismos del trance inducidos por la repetición, muestran al *yo* como una suerte de interfaz entre su interior y su exterior. A este respecto, Jacques Lacan sostiene; “*(Por cierto), la pintura está en mi ojo, pero yo también estoy en la pintura*”⁷³. Según la teoría de visión de paralaje propuesta por Slavoj Žižek, en la primera parte de esta frase, “*Lacan designa a la subjetivación en su dependencia constitutiva de la realidad. Mientras que en la segunda parte, Lacan ofrece un suplemento materialista que reinscribe al sujeto en su propia imagen*”⁷⁴. De esta forma, prosigue Žižek, *el materialismo no es la afirmación*

(Página anterior)

Fig. 21. Man Ray. Indestructible Object, (réplica, 1965) (Orig. 1923) .



75. ŽIŽEK, Slavoj, op.cit., *Visión de...*, pp. 25-26.

76. *Ibidem*

77. "Para Lacan el Otro está ya en el sujeto, es condición de surgimiento del sujeto". ESCOBAR MARÍA, Carmen Elisa. De la filosofía al psicoanálisis. Itinerario del concepto de repetición en la obra de Jacques Lacan. Tesis Doctoral dirigida por Cristina de Peretti. UNED, Madrid, 2011, p. 214.

*directa de mi inclusión en esta realidad objetiva, (...) más bien reside en el giro reflexivo por medio del cual estoy incluido en el cuadro constituido por mí.*⁷⁵ Así, se comprende que, para Lacan, la mirada del sujeto está inscrita desde siempre en el objeto percibido, bajo la forma de su punto ciego desde el cual el objeto devuelve la mirada. Será en este cortocircuito reflexivo donde, según Žižek, "se hace necesaria una duplicación de mí (uno) mismo estando fuera y dentro de mi (el) cuadro (...) Esta duplicación dará testimonio de mi existencia material"⁷⁶. Por tanto, la propuesta de Carolyn Christov-Bakargiev sobre la posibilidad del sujeto al emerger con la materia, cada vez se va haciendo si no más cercana, sí menos extraña.

Los cuerpos o formas que surgen a través de ambos procesos explicados, no se pueden reducir ni al cuerpo anatómico o biológico del productor-artista o espectador, ni al de la obra final, sino que más bien son entramados formados en la relación iterativa entre todos los elementos. Estas iteraciones comienzan a resquebrajar los muros o fronteras imaginarias y simbólicas construidas entre los distintos componentes en juego, colocando al sujeto en el flujo mismo de las cosas. Ese temblor de los límites comienza a formar esa figura extraña que muestra el laberinto no sólo del proceso de subjetivación sino, como bien decía Lacan, de su dependencia constitutiva⁷⁷. Desde esta posición, nuevas topologías del sujeto podrán ser imaginadas mediante las cuales, como sostiene Chus Martínez, se mostrará el sujeto que pudiendo ser otro,

Fig. 22. Nicolas Poussin. *Landscape with a Man killed by a Snake*, 1648

78. MARTINEZ, Chus, op.cit. "How a tadpole...", pp. 46- 58.

79. Ibidem.(Traducción propia)

80. HARAWAY, Donna J. *Staying with the trouble: Making kin in the Chthulucene*. Duke University Press, 2016.

81. MARTINEZ, Chus, op.cit. "How a tadpole...", pp. 46- 58.

82. DERRIDA, Jacques. *La hospitalidad*. Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2000.

será capaz de, aunque sólo sea por un segundo, escuchar a una planta, un animal o un dibujo.⁷⁸ A partir de aquí, prosigue la autora, "*tal vez se abra (así) la posibilidad de descubrir posiciones insospechadas entre los entes animados y los inanimados, así como entre las muchas formas de vida; una imaginación capaz de concebir un acto de conocimiento entre las personas que viven más allá del lenguaje*"⁷⁹. Por tanto, y volviendo al terreno de juego del proceso artístico, me pregunto ¿qué tipo de elementos, aspectos o formas puede atravesar o hacer temblar la fronteras entre las cosas? ¿cómo se muestran? ¿cómo se perciben?

2.2.2. Tiemblan los contornos: el laboratorio

El sonido, la luz, la mirada, el tacto, pero también la memoria o la imaginación, son algunos de los elementos que pueden traspasar los límites de los contornos de las cosas. Aquellos límites que quizás, y siguiendo la perspectiva de la física cuántica de la que se hablará después, son más propios de nuestra percepción que de la realidad en sí. Como sostiene Donna Haraway, una de las especies en extinción es la propia distinción de especies⁸⁰. A este último aspecto, se volverá más adelante desde la conjunción entre la perspectiva y la condición *queer* de todo ser. Por ahora, conservando en la mente los ejemplos anteriores de Ray y Clark, me atrevo a decir que lo fundacional de ambos procesos es el intento, por parte ambos autores, de soñar delante del objeto arte. Es ahí cuando el ojo comienza a ser escuchador y donde la percepción o lectura comienzan a devenir producción o escritura. Por tanto, será aquí, donde se sitúa la transformación desde aquel laberinto, al laboratorio del productor. Este laboratorio no tiene por qué ser espacial en tanto que taller de artista, sino que es más bien un estado similar al onírico en el que uno sueña despierto, es decir, una suerte de duermevela en el que se corporeiza lo que Chus Martínez denomina como *atención distraída*⁸¹. Lo más característico de este estado es su hospitalidad que, entendida a través de Jacques Derrida, da la bienvenida a la otredad como ente constituyente⁸². Este aspecto es fácil de imaginar, o mejor, de recordar, ya que en esa fase primaria del sueño, uno a veces acoge involuntariamente un ruido o una conversación de la realidad exterior y lo integra inconscientemente en su ensoñación. Por tanto, este apartado pretende dar cuenta de ese temblor entre la realidad y lo imaginado a través del proceso por el cual emerge, en tanto que se deshace, el sujeto productor, para acoger y escuchar aquello otro y Otro que le constituye.



83. BOSTEELS, Bruno. "Some Highly Speculative Remarks on Art and Ideology". En: *The books of books*, Catalog 1/3. Hatje Cantz Verlag, Kassel, Alemania, 2012.

84. FREUD, Sigmund. *New introductory lectures on psychoanalysis*. Hogarth, London, 1965 (Orig. 1930).

85. HAXTHAUSEN, Charles W. *Reproduction/Repetition: Walter Benjamin/Carl Einstein*. October 107, Winter 2004, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, pp. 47–74. El autor también recomienda ver la formulación de Einstein de 1931: "Through vision we change human beings and the world." Carl Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, in *Carl Einstein Werke*, vol. 5, ed. Uwe Fleckner and Thomas W. Gaehtgens (Berlin: Fannei & Walz, 1996), p. 92.

Si bien este tipo de laboratorio del artista no tiene porque implicar un espacio geográfico o espacial, sí se defiende aquí que involucra una suerte de retiro. A este respecto, y siguiendo con el tema de la ensoñación, el autor Bruno Bostels⁸³ sostiene que el arte sería como un sueño y, a su vez, lo relaciona con esas *psicosis inofensivas* que Sigmund Freud⁸⁴ define como resultado de un retiro del mundo exterior conscientemente deseado y temporal. En relación a esto, también se podría decir que el arte tendría función de sueño ya que, ambos (el sueño y el arte) generan imágenes que pueden determinar nuestra percepción y relación con la realidad. Como sostiene Carl Einstein⁸⁵, al cambiar dicha construcción tenemos el potencial de rehacernos tanto a nosotros mismos, como al mundo. Ese, por tanto, será el riesgo y la aportación de todo productor en la actualidad.

En este punto es importante concretar la relación que el *ser-sujeto* mantiene con el *ser-artista* que, no siendo lo mismo, sí están inevitablemente emparentados. Así Jorge Oteiza dice: "*Porque dentro de una investigación artística no se vive: se persigue, para uno mismo y para los demás, un dominio espiritual suficiente para vivir toda la realidad, toda la vida: En el arte lo que se experimenta (lo que se vive) es un orden convencional de precauciones frente a la realidad, en un proceso alterno de antipatías y de simpatías con la*

Fig. 23. Nicolas Poussin. *Landscape with a Calm*, (1650–1651)

86. OTEIZA, Jorge. *Quosque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. Fundación Museo Oteiza Fundazio Museoa, Pamplona-Iruña, 2007, p. 96.

87. VALÉRY, Paul. *Escritos sobre Leonardo da Vinci*. Antonio Machado Libros, 2015, p.99.

88. IMAZ, Iñaki, op.cit. *Pintura como...*, p. 25.

89. ROUDINESCO, Elisabeth. *Judith Butler, the Iconoclast: Elisabeth Roudinesco on Judith Butler*. [en línea] Disponible:< <https://www.versobooks.com/blogs/1564-judith-butler-the-iconoclast-elisabeth-roudinesco-on-judith-butler>> (Consulta 12-12-2016)

90. Ibidem

91. MELVILLE, Herman. *Bartleby, el escribiente*. Ediciones Akal, Madrid, 1998 (Orig. 1853).

*Naturaleza, pero nunca desde el terreno de la vida misma, que es el objeto que el arte trata de revelar, de descubrir con el lenguaje paralelo y simbólico de su expresión. (...) El arte es un laboratorio, el estilo de laboratorio que es el artístico, concluye en el laboratorio y si no, no pasa a la vida, el mismo artista que vive esta preparación suya especial para la vida, no vive propiamente. La historia del arte es la historia de este esfuerzo preparatorio del artista para la vida, pero no es la historia verdadera del hombre”⁸⁶. A este respecto el artista Iñaki Imaz, cuya tesis profundiza en el proceso de individuación a través de la pintura, reconoce lo que sostiene Paul Valéry sobre que “la vida del autor no es la vida del hombre que él es”⁸⁷ pero escribe que, sin embargo, cree que sucede una traducción entre la experiencia de autoría y la existencia extra-artística. Imaz prosigue diciendo que esta transferencia sucede necesariamente a través de una especie de disolución de lo personal que, en ese estudio, se ha entendido como una permanente puesta en cuestión y reelaboración de uno mismo. Así, Imaz sostiene que uno no es artista, sino que deviene artista a través de los otros. A partir de esta afirmación, concluye que lo artístico no es sólo producto de una creatividad subjetiva, sino de una realidad trans-individual en referencia al autor Gilbert Simondon, es decir, *de las relaciones de dicha creatividad con un mundo simbólico que la posibilita, pero que a la vez enfrenta*⁸⁸. Por tanto, abogar aquí por un retiro no es sólo defender la necesidad de la soledad en el proceso artístico sino, también su inherente carácter relacional y colectivo.*

En relación a esto, las recientes investigaciones de Judith Butler en relación a la vulnerabilidad y la precariedad como condición universal de lo sujetos⁸⁹, construyen una resistencia ética similar a la aquí buscada a través de la noción de retiro. Como sostiene Elisabeth Roudinesco, la resistencia ética de Butler se sitúa entre la aceptación y el rechazo a los otros, entre el mantenimiento del yo y su apertura a los demás⁹⁰. De esta manera, Butler reflexiona y afirma la posibilidad de llevar una buena vida dentro de una mala que, en sus textos, presenta como este mundo no igualitario. En relación a esto, el estado que convoca aquí el retiro no es una negación del proyecto o una resistencia al sistema ya analizadas en el capítulo anterior, sino que sería algo similar al *Preferiría no hacerlo* de Bartleby⁹¹. En este sentido, Žižek escribe que Bartleby no dice *No quiero* ya que, esto simplemente sería una negación de los deseos dominantes y, consecuentemente, la acción pasaría a depender de los mismos. Žižek señala que Bartleby articula una preferencia activa por lo negativo en tanto que un deseo que vive sin referencia a ningún objeto y, en vez de ser la

resistencia política entendida por Michael Hardt y Antonio Negri, se centra en presentar el contenido negativo de esa resistencia⁹². Por tanto, ya no se trata de aquel “*Esto no es una pipa*” de René Magritte o de una *silla, silla, silla* de Joseph Kosuth, en los que parece que la repetición funciona como negación del sistema de representación, sea pictórico o conceptual. En este estudio, la cuestión o la dificultad estaría más en la duda permanente en tanto que una puesta cuestión de uno mismo. Ésta no tiene la finalidad de negarse a uno mismo, sino, como veremos, de tratar un acercamiento a lo real en tanto que aquel vacío, por medio de esa preferencia por lo negativo.

92. ŽIŽEK, Slavoj. op.cit., *Visión de...*, pp.465-466

93.. NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Sobre la utilidad y los perjuicios de la historia para la vida*. EDAF, 2000, p. 159.

En este punto, situo la experiencia vivida en retiro durante casi más de un año en una casa familiar apartada, físicamente y tecnológicamente, de los compromisos y deberes que requiere la vida en sociedad. Dicha experiencia está en deuda con al menos dos cuestiones. Por un lado, busqué seguir el imperativo “¡Conócete a ti mismo!”, escrito por Friedrich Nietzsche⁹³, no sólo para indagar sobre mi propio trazo sino también, y paradójicamente, para tratar de olvidarme. Es decir, lo que trataba es de ponerme en contacto con aquellos síntomas, somatizaciones, expectativas o pulsiones que me insistían y empañaban mi percepción, para construir una técnica que si no me liberara de ellos, si me ayudara a convivirlos e incluso a sublimarlos. Por otro lado, una visión de una imagen totalmente negra era anhelada. Ese negro o vacío que al estar revelado analógicamente daba a ver su reverso en tanto que luz, quizás, y esto lo digo ahora en la distancia, presentaba sino lo negativo, si esa preferencia por lo negativo o lo vacío. Así, como se ha descrito anteriormente, convertí toda la casa en un laboratorio no solo para producir imágenes, sino para que éste condujera mis movimientos rutinarios y condicionara mi percepción diaria. Una vez ahí, empecé a encarar poco a poco mi condición neurótica que se materializaba a través de la repetición neurótica y obsesiva. La intuición era que si lograba liberar este tipo de repetición de su carácter de síntoma, esto también me liberaría (tanto a mí, como a mi proceso artístico) de ataduras inventadas y auto-infligidas. Este proceso se extiende hasta la actualidad y no sólo toma forma en arte, sino más bien es una manera de tomar conciencia de mis posibilidades y de disfrutar las circunstancias a través de todo proceso productor. A la vez, pienso que esta condición neurótica quizás sea mi forma de relacionarme con la nada que me constituye, es decir, es mi manera particular o técnica que invento cada día para relacionarme con ese vacío o nada existencial. Por tanto, a través de

este entendimiento, la repetición poco a poco se va liberando de ser síntoma para devenir técnica.

94. Natalia Vegas realiza varias entrevistas al artista Txomin Badiola. En una de ellas, Badiola dice: “*el modelo que constituía el paraguas bajo el que se cobijaba el humano para su sentido de protección en la actualidad no existe*”. A partir de aquí, Vegas infiere; “*Dicho con otras palabras que el pacto que necesitamos para ser con los demás, ahora está permanentemente necesitado de nuevas articulaciones*”. VEGAS MORENO, Natalia, op.cit., *Aproximaciones a una experiencia de malestar contemporáneo...*, p. 75.

95. ŽIŽEK, Slavoj. op.cit., *Visión de Paralaje...*

96. *Ibidem*, p. 83.

97. JOHNS, Charles. *The Neurotic Turn. Inter-Disciplinary Correspondences on Neurosis*. Watkins Media Limited, 2017, p.11. (traducción propia)

Así, frente a la ausencia de paraguas simbólico, sostenida por Txomin Badiola⁹⁴, o a la ausencia del Otro escrita por Žižek⁹⁵, éste último afirma que nos distanciamos de las identificaciones generales y unitarias, quedando la ansiedad generada no tanto por la pérdida del “*objeto a*” lacaniano, sino por la cercanía respecto a él. En sus palabras; “*(in) the separation from the Symbolic: we pass from the big Other to the small other, from A to a, the A’s “ex-timate” core/stain, from the symbolic order (the order of symbolic identifications, of assuming symbolic mandates-titles) to some tiny tic, some idiosyncratic pathological gesture, which sustains the subject’s minimal consistency*”⁹⁶. Así, si antes era la duda o repetición escéptica frente al agotamiento actual, ahora es la repetición neurótica frente a eso inaprensible que continuamente se está desvaneciendo en nuestro interior.

En este sentido, Charles William Johns retrata un *giro neurótico* o la neurosis no sólo como una consecuencia de la vida contemporánea, sino como una noción cuya naturaleza es lo suficientemente irreductible, auto-poiética e “*hipersticional*” para proliferar entre los intelectuales que la acogen como condición y/o como tema de investigación⁹⁷. Pero Johns sostiene que esta noción no es nueva y, en su compilación de artículos escritos por diversos autores, hace un recorrido desde su surgimiento de la mano de William Cullen; y más tarde Sigmund Freud y Carl Jung, quienes la situaban como forma análoga a las etapas iniciales de la Revolución Industrial; también se reflexiona sobre la exclusión del término del *Manual estadístico y de diagnóstico de la Asociación Estadounidense de Psiquiatría (American Psychiatric Association, DSM-III)* en 1980 debido a la oscuridad del mismo, ante la indignación de los psicoanalistas americanos, concluyendo en que esta exclusión sería signo del desacuerdo de los patrones de la academia y de la máquina capitalista con la ambigüedad de la neurosis; se tratan además autores como Georg Simmel hasta Hebert Marcuse y Eric Fromm y, más actualmente, Franco Berardi y Mark Fisher que directa o indirectamente ven en la neurosis un signo del sujeto contemporáneo. Por último, el autor concluye diciendo que la eliminación de la neurosis como una categoría científica bien puede simbolizar, como las acciones del Dr. Frankenstein, el fracaso de la tecnología para comprender completamente los males humanos que ella misma ha creado. Sin embargo,

lo destacable para este estudio es la relación de neurosis con los procesos de repetición que señala el autor a través del *Eterno Retorno* de Nietzsche, que a su vez se relaciona con la compulsión de repetición investigada por Freud (y después releída por Lacan) y la ontologización que hace Gilles Deleuze de los procesos de repetición y diferencia. En resumen, Williams sostiene que “*neurosis paved the way for thinking conditions of constitution, relative autonomy of thought, and the possibility and prescience of memory, all without recourse to transcendental forms (Plato), transcendental conditions (Kant), and all without tearing ourselves away from experience (contra scientific instrumentalism/scientific realism). Equally, within political philosophy, it too wouldn't take long for the thinker to equate thought's auto-production with the processes of repetition found in society and its culture; technology, entertainment (film, the repetition of advertising images, the repetition of trends in fashion, etc.), means of production, etc*”⁹⁸.

De la compilación del libro citado anteriormente, se destaca el artículo escrito por Christopher Ketcham concentrado en la cuestión existencial planteada por Emmanuel Levinas en la posible relación entre el *Otro infinito* y la *responsabilidad infinita*, señalando a la neurosis como posible modo de lograr tal relación⁹⁹. De alguna forma, esta investigación arroja algo más de luz a la cuestión, ya anunciada en párrafos atrás por Badiola o Žižek, en relación al Otro o a su posible ausencia. Para Levinas el Otro es aquello infinitamente externo y, por tanto, no se reduce al orden simbólico. En este sentido, para Levinas la ética no comienza en uno mismo, sino en el otro infinito, es decir, en la responsabilidad infinita frente a un otro infinitamente externo. Es ahí donde el ser renuncia al ego y se encarna lo que el autor denomina *pasividad radical*. Pero ese yo pasivo, al igual que la responsabilidad, es pre-originario, es decir, está antes de la conciencia, del ego e incluso de la razón. Si, como dice Martin Heidegger nuestro horizonte para la comprensión del ser es la temporalidad, Ketcham prosigue diciendo que; “*we are finite beings; we cannot ever fully grasp that which is outside of our experience of temporality*”¹⁰⁰. Se produce, por tanto, la paradoja de la responsabilidad infinita frente al otro infinito. Tanto aceptar esta paradoja como negarla, tiene su lado patológico. Si un lado puede ser un tipo de trastorno obsesivo compulsivo que produce una repetición cada vez mas incapacitante, el otro sería lo que Ketcham denomina como proceso neurótico de responsabilidad. Para Levinas la cara del Otro, que oculta más de lo que desvela, desencadena la *responsabilidad como proceso neurótico*¹⁰¹. El

98. JOHNS, Charles. op.cit. *The neurotic...*, p. 20.

99. CHRISTOPHER, Ketcham. “*Neurosis: Asymmetry and Infinity*”. *The Neurotic Turn*. Watkins Media Limited, 2017, pp. 325-345.

100. Ibidem, p.329.

101. Ibidem, p.334.

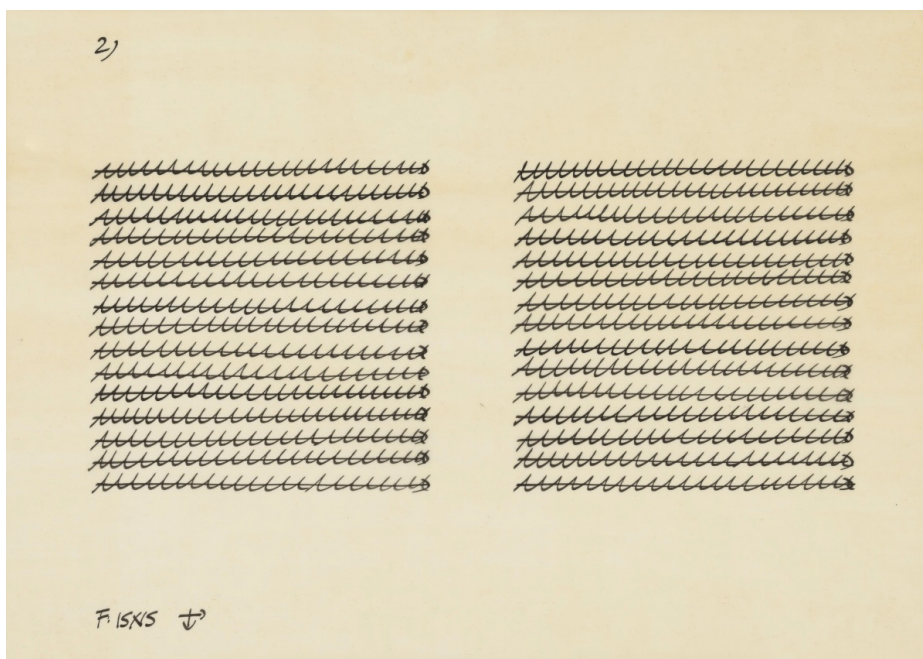
102. CHRISTOPHER, Ketcham, op.cit.,
"Neurosis: Asymmetry...", p.344.

103. LEVINAS, Emmanuel. *Totality and infinity: An essay on exteriority*. Springer Science & Business Media, 1979. Citado en CHRISTOPHER, Ketcham, op.cit.,
"Neurosis: Asymmetry...".p. 334

104. MINKOWSKI, Eugene.
Lived Time: Phenomenological and Psychopathological Studies, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1970. Citado en CHRISTOPHER, Ketcham, op.cit.,
"Neurosis: Asymmetry...".pp. 335-336.

problema es que el Otro nunca se puede conceptualizar del todo y, por tanto, la responsabilidad entra en una lógica difusa que a veces deviene irracional. Por tanto, "(is) Unreasonable because the neurosis of responsibility requires actions that go beyond being, otherwise than being"¹⁰². De esta forma, Ketcham presenta la neurosis como el comportamiento de esta relación existencial con el infinito y la alteridad y en vez de respuesta, la concibe como la responsabilidad infinita de esta relación.

Siguiendo con Levinas, para él, *el ser (there is)* deriva de la idea de la oscuridad. Sostiene que todas las cosas están cubiertas por oscuridad, lo que hace imposible nuestra previsión. De esta forma, la inseguridad o la duda no proviene sólo de las cosas o de su repetición, sino de esa oscuridad en tanto que vacío de sensaciones que constituye la amenaza de lo indeterminado. Levinas dice: "*The indeterminateness constitutes its acuteness. There is no determined being, anything can count for anything else. In this ambiguity the menace of pure and simple presence, of the there is, takes form*"¹⁰³. En este sentido, la oscuridad es más una presencia, que una ausencia. De hecho, según Eugene Minkowski, "*there is positiveness to the pervasive darkness; it contains materiality; it touches me directly; as if a blanket (a kind of intimate umwelt) that isn't just there but here and throughout me, where one can almost say that while the ego is permeable by darkness it is not permeable by light. The ego does not affirm itself in relationship to darkness but becomes confused with it, becomes one with it*"¹⁰⁴. Ese tipo de conectividad con el ser mismo como existencia en el espacio pero, también en el tiempo, retrata que ese "*ser en la oscuridad*" es similar al estado del laboratorio o retiro del artista aquí buscado. De hecho, Levinas lo asemeja al estado del insomnio. Así, ese estado de oscuridad me hará mas permeable y sensible a aquellos elementos, nombrados al inicio de esta apartado, cuya característica destacada en este estudio es que pueden traspasar las fronteras o los limites de las cosas. El sonido, la luz, la mirada, el tacto, pero también la memoria o la imaginación, y mas ampliamente, el tiempo, el espacio...etc., entre otros. Pero, ¿cómo se relaciona una con ellos? O más difícil ¿es posible coexistir y por ende, co-crear con ellos? Siguiendo lo dicho, repetidamente y neuróticamente o, yendo un poco más allá, ¿qué sentido puede darnos el infinito, entendido como aquello inasible, mas allá del misterio de la paradoja?



105. FERNANDES, João. “*El tiempo y las cosas de Hanne Darvoven: Hamburgo, la visita y la exposición.*” *El tiempo y las cosas.* Catálogo de exposición de Hanne Darvoven, Museo Nacional Reina Sofía, Madrid:, 2014. p. 40.

106. FERNANDES, João, op.cit., “*El tiempo...*”, p.40.

2.2.3. Tiembla el suelo: el acantilado

Se trata ahora de reflexionar cómo se materializa aquello que nos desborda, cómo cada uno se relaciona, convive y disfruta con aquello que está fuera de sí mismo, cómo cada uno gestiona la libertad y el vértigo del abismo que este contacto otorga.

En tal sentido, los ejercicios ascéticos que configuran el complejo proyecto de la artista Hanne Darvoven dan cuenta del espacio que ocupa el tiempo, cuya arquitectura íntima presenta una vida permanentemente re-materializada. Sus agendas, sus notas semanales, sus calendarios anuales, sus transcripciones de libros enteros, etc., muestran un sistema artístico, al que ella, a veces, se ha referido como desarrollo técnico basado en el tiempo. En este sentido, cuando se observan sus obras “*se siente un orden invisible del tiempo coreografiando la percepción y la sensibilidad del que las contempla*”.¹⁰⁵ Su ilegibilidad evidencia y desnuda cada intento de lectura. Sus piezas parecen más bien una “*cartografía de ensoñación filtrada por un reloj de arena de calendarios irrepitibles en todas sus semejanzas*”¹⁰⁶. Ya no es un modelo o representación de un reloj deformándose en el paisaje terroso del cuadro *La persistencia de la memoria* (1931) de Salvador Dalí, sino la posibilidad real de ese cuerpo moldeado y

Fig. 24. Hanne Darvoven. (Untitled), 1972

107. SPIEKER, Sven. "Desde dentro del sistema: el arte <<didáctico>> de Hanne Darboven". *El tiempo y las cosas*. Catálogo de exposición de Hanne Darboven, Museo Nacional Reina Sofía, Madrid, 2014. p. 104.

108. SCHOOF, Miriam. "<<Mi estudio de Am Burgberg>> La casa-estudio de Hanne Darboven como núcleo de su obra y cosmos individual". *El tiempo y las cosas*. Catálogo de exposición de Hanne Darboven, Museo Nacional Reina Sofía, Madrid, 2014, pp.15-37.

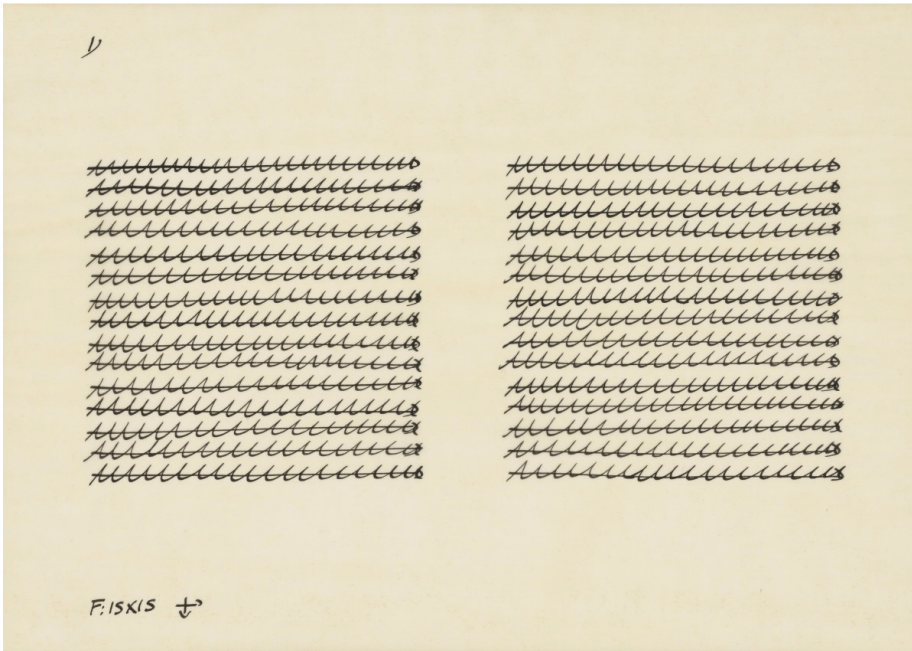
109. Las comisarias son Kelly Baum con Lucy Brandnock y Tina Rivres Ryan.

110. VVAA. *Delirious. Art the limits of reason 1950-1980*. (Exhibition) The metropolitan museum of Art, New York, 2017.

111. KRAUSS, Rosalind. *LeWitt in progress*. October, 1978, vol. 6, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, pp. 47-60.

distorsionado por el tiempo. El meticuloso método de trabajo mediante el cuál, por ejemplo, re-escribe un libro página por página, muestra un acto de apropiación pero, a diferencia de lo dicho en el anterior capítulo, su sentido no se funda sólo en su deslocalización espacial, sino también en su emplazamiento temporal. De esta manera, la artista más que escribir o describir, busca inscribir o re-escribir para "transmitirse" a través de la mediación de la experiencia. El libro transcrito, cuyas páginas ocupan toda la pared de una exposición, es liberado de su función de uso, de ser leído, y comienza a entablar otro tipo de relaciones con los cuerpos que le rodean. La peculiar sensación de orden que emanan sus piezas da cuenta de la simultaneidad del rigor y la pasión en el proceso artístico lo que lleva a Harald Falckenberg a definir su trabajo como una *intoxicación racional*¹⁰⁷. Esa oscilación, inherente a la repetición a través del proceso artístico aquí estudiada, da cuenta de su forma única de acompañar estrategias del ready-made con la poética del objeto, la desmaterialización propia del arte conceptual con la presencia rotunda de la pieza minimalista. La autora Miriam Schoofs destaca que el proyecto artístico de Darboven muestra una suerte de recorrido por la tardomodernidad que de manera paradójica, se devela tan íntimo como el de una celda monacal¹⁰⁸.

En relación a esto, las comisarias¹⁰⁹ de la exposición *Delirious, Art at the Limits of reason 1950-1980* celebrada en The Metropolitan Museum de Nueva York el pasado año 2017, se hacen la siguiente pregunta: "Is it possible to understand a good deal of postwar art, even systematic and geometric art, as an exercise in calculated delirium?"¹¹⁰ Entre otros artistas, destacan el trabajo de Eva Hesse, Dan Graham, Hans Hacke, Sol LeWitt, Hanne Darboven, Andy Warhol, etc., junto con autores como Samuel Beckett o Antonin Artaud. Todos ellos evidencian en sus piezas un tipo de repetición que sale de los límites de lo racional y que, consecuentemente, las comisarias clasifican mediante cuatro nociones; el exceso, el vértigo, la torsión (lo deformado) y el no-sentido. En las primeras páginas del catálogo, se hace mención al ensayo *LeWitt in Progress* que Rosalind Krauss escribió en 1978 sobre la obra de Sol LeWitt. Krauss sostiene que si bien sus esculturas seriales, todas basadas en permutaciones, principios modulares y progresiones numéricas, han sido descritas por los críticos como el racionalismo hecho manifiesto, ella reclama lo opuesto. Pone de ejemplo la obra *Variations of Incomplete One Cubes* (1974/1982) que el artista inició con la pregunta: *How many iterations of a cube with at least three but fewer than twelve segments exist?*¹¹¹



112. KRAUSS, Rosalind, op.cit. *LeWitt in...*

113. BAUM, Kelly. "Think Crazy. The Art and History of Delirium." *Delirious. Art the limits of reason 1950-1980*. Catálogo de exposición, The metropolitan museum of Art, New York, 2017, p.22.

Krauss sostiene que LeWitt usa la lógica para resolver problemas fútiles y por tanto, en vez de ser un ejemplo del poder de la razón humana, es una obstinación loca o incluso, un método en su propia locura. Krauss encuentra en estas piezas un sistema de compulsión, de obsesión ritual sobre el abismo de lo irracional. Si la autora dice que parece que *la máquina se ha desconectado de la razón*, Robert Smithson define el trabajo de LeWitt como *prisons devoid of reason*. Kelly Baum sostiene por tanto, que este tipo de trabajos evidencian cómo debajo que en toda razón, hay un delirio¹¹². Para esta afirmación señala las siguientes lecciones aprendidas de Deleuze y Guatari: "1) *otherwise rational systems often mask irrational objectives*; 2) *irrational ends are frequently obtained through rational means*; 3) *rationalism itself demonstrates irrational attributes*"¹¹³. De esta forma, tanto la *intoxicación racional* de Darboven como el vacío de la razón de LeWitt muestran el terreno indefinido que enfrenta, construye y visibiliza la repetición como técnica en el proceso artístico.

Además, se podría decir este tipo de procedimientos, oscilan entre la fantasía y la exactitud, ya señalada a través de Adorno en la apartado anterior, o entre las concepciones tradicionales de la ciencia y la poesía, es decir, entre lo deliberado y lo no deliberado. Por tanto, estos procesos se presentan como referencia estructural para la metodología de investigación artística que aquí

Fig. 25. Hanne Darboven. (Untitled), 1972

114. DESPRET, Vinciane. "The body we care for: Figures of anthropo-zoo-genesis". *Body & Society*, 2004. [en línea] Disponible:< <http://www.vincianedespret.be/2010/04/the-body-we-care-for-figures-of-anthropo-zoo-genesis/>> [consulta 22-12-2014]

115. CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. "The dance was very frenetic, lively, rattling, clanging, rolling, contorted, and lasted for a long time". En: *The books of books*, Catalog 1/3. Hatje Cantz Verlag, Kassel, Alemania, 2012, p.34.

116. SCHOOF, Miriam, op.cit., "<<Mi estudio...>>, p.15.

117. BAUM, Kelly, op.cit., "Think Crazy...", p. 25.

118. KUSAMA, Yayoi. Citada en *Unfinished* (Catálogo de Exposición), The metropolitan museum of Art, New York, 2016.

119. SCHOOF, Miriam, op.cit., "<<Mi estudio...>>, p.20.

se trata de definir. En este sentido, entiendo que la ciencia no tiene por qué ser *despasionada* o por qué el rigor tiene que excluir al amor ya que, como sostiene Vinciane Despret, "to *depassionate* knowledge does not give us a more objective world, it just gives us a world "without us" and therefore, without "them"¹¹⁴. La científica confía en otra forma de amor y Carolyn Christov-Bakargiev dice que ese sentido de confianza constituye el potencial de devenir reales¹¹⁵.

Así si Vinciane Despret trata de ponerse a sí misma en una posición de apertura, fe y pasión, de la misma manera se colocan los artistas aquí analizados. Lo que valoro y aprendo de sus proyectos artísticos, es la valentía de ponerse a uno mismo en línea con su irracionalidad, en este caso, con su repetición irracional. Digo irracional porque ninguno de ellos le busca explicación, ni significado más allá de la mediación de la experiencia que genera. Así, mientras Darboven se pronuncia contra cualquier tipo de subjetividad¹¹⁶, LeWitt sostiene una abdicación de toda responsabilidad ya que, en sus palabras "*in a logical sequence in which the system not the artist reigns supreme, you don't think about it. It is a way of not thinking*"¹¹⁷. Paradójicamente, esta ausencia de expresión o de responsabilidad, materializa y hace aprehensible la relación del cuerpo finito, sea del productor o de la obra, con es Otro infinito definido por Levinas, ya que, como sostiene la artista Yayoi Kusama, "*repetition always entails infinite repetition*"¹¹⁸. Así la oscilación del estatuto paradójico de la repetición y la diferencia, se deja acompañar por la balanceo entre lo racional y irracional, lo legible y lo ilegible, lo medible y lo inconmensurable, el exceso y la limitación, la libertad y la represión. De esta forma, el proyecto artístico de ambos artistas, se visualiza como una huella, que al estar vacía, materializa la ausencia de una presencia, es decir, esa figura extraña, que configurada a través del devenir temporal, evidencia el paso del tiempo y sus lenguajes espaciales¹¹⁹.

Cuando hablo de forma o figura extraña no sólo me refiero a las obras como resultado visible sino, y siguiendo con las reflexiones respecto al retiro del artista, a ese entramado de relaciones entre los cuerpos que generan e intervienen en el proceso artístico. De ahí que esa forma de huella también se refiera a la "*posición vacía*" en la que se colocan cada uno de estos artistas para seguir, o incluso someterse, a ese tipo de repetición irracional. Este posicionamiento lo relaciono con lo que Jorge Oteiza denominaba *des-saber*, en sus propias palabras; "*desocupación de saberes [...] Ya no me interesa del*

saber más que el que he alcanzado a saber por mí. Somos cada uno nuestro propio saber único, si es que llegamos a saber algo que merezca la pena contar a los demás”¹²⁰. Me pregunto entonces, si la repetición como *desarrollo técnico* tiene la función de romper poco a poco con aquellos clichés o imágenes que ya están instalados en el artista antes de comenzar a trabajar. En relación a lo anterior, Gilles Deleuze sostiene que, en verdad, ningún lienzo o folio está en blanco, sino que la superficie está por entero cubierta virtualmente por todo tipo de clichés con los que tendrá que romper¹²¹.

En un sentido parecido concibe Jacques Lacan el cuerpo psicoanalítico. En una primera época, Lacan trabaja sobre los *imágenes* del sujeto y formula, en 1937, a raíz del estadio del espejo, que la categoría de lo imaginario no es algo líquido o poco consistente, sino muy al contrario aquello que le presta consistencia al cuerpo¹²². Parece que en la obstinación corporeizada tanto por Darboven como por LeWitt en sus permanentes y repetitivos gestos, actos o acciones, se comprende dicha relación entre aquello imaginario que nos constituye. Posteriormente, en 1974, Lacan dice; “*Vuelvo, en primer lugar, al cuerpo de lo simbólico que de ningún modo hay que entender como metáfora. A prueba de que nada sino él aísla el cuerpo tomado en sentido intuitivo, sea aquel en el que el ser que en él se sostiene no sabe que es el lenguaje que se lo adjudica, hasta el punto de que no se constituiría si no pudiera hablar*”¹²³. Por tanto, el cuerpo ya no será el cuerpo de la anatomía y ahora tampoco el de la imagen, sino el resultado de la organización que sobre el organismo pone en marcha el lenguaje¹²⁴. Será un cuerpo hablado, un cuerpo atravesado por los dichos y los deseos de las personas que le rodean, que impactan sobre él y lo tallan continuamente. Como sostiene Francisco Conde Soto, si no fuese gracias a los significantes que se inscriben sobre él, el cuerpo no sería en realidad más que una especie de vacío intangible. Este aspecto se relaciona con la primera incursión lacaniana en el tema de la repetición en su seminario *La carta robada* basado en el libro homónimo escrito por Edgar Allan Poe. El argumento de este relato trata básicamente de la búsqueda de una carta que, estando a la vista, la mayoría de los protagonistas no ve. En este seminario, sostiene que la carta manteniéndose indescifrable, condiciona los movimientos de todos los protagonistas de la historia. Lacan está dando cuenta de lo que llamó la *insistencia del significante* y, por tanto, está relacionando la repetición con el orden de lo simbólico. En este punto, sostiene su famosa frase del *inconsciente esta estructurado como un lenguaje*¹²⁵ en el que alude al

120. OTEIZA, Jorge. *Ejercicios espirituales en un túnel: En busca y encuentro de nuestra identidad perdida*. Hordago, 1984. pp.4-8.

121. DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Editions de la différence, 1984, p. 9.

122. CONDE SOTO, Francisco. “*El cuerpo más allá del organismo: el estatus del cuerpo en el psicoanálisis lacaniano*”. *Contrastes*. Revista Internacional de Filosofía, 2017, vol. 22, no 2. [en línea] Disponible en: <<http://www.revistas.uma.es/index.php/contrastes/article/view/4117>> (Consulta 1-8-2018)

123. LACAN, Jacques. *Télévision. Autres écrits*. Seuil, Paris, 2001. pp. 509-546

124. CONDE SOTO, Francisco. op.cit., *El cuerpo...*

125. LACAN, Jacques; MILLER, Jacques-Alain. *El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*, Paidós, 1983 (Orig. 1954-1955).

126. ÁLVAREZ, Manuel I. *La repetición, una interpretación psicoanalítica: Freud y Lacan*. Tesis doctoral dirigida por Gerardo Gutiérrez Sánchez, Universidad Complutense de Madrid, 2016, pp. 66-67. Disponible en: <<https://eprints.ucm.es/38287/>> [Consulta 3-12-2018]

127. BUTLER, Judith; SOLEY-BELTRÁN, Patricia. *Deshacer el género*. Paidós, Barcelona, 2006. p. 280.

128. MERCIER, Thomas Clément. "The Force of the Event: Performativity and Queer Repetition in Austin, Butler, and Derrida". Conferencia presentada en Septiembre de 2016 en la *Conference Internacional of Performance & Philosophy*, in Ljubljana, Slovenia

129. *Ibidem*.

hecho de que el inconsciente compuesto por significantes insiste en tanto que exterioridad del sujeto, es decir, será ese orden simbólico el que constituya una especie de máquina automática o automatismo de repetición que insiste¹²⁶. En definitiva, y básicamente, habla del hecho que el lenguaje existe antes que el sujeto. Algo similar sostiene Judith Butler que, en función de la citacionalidad de Derrida y la performatividad de Austin, concibe un cuerpo inextricablemente unido al lenguaje. Ambos, el lenguaje y el cuerpo, no son lo mismo pero están ontológicamente imbricados. En este sentido Butler afirma: "*El cuerpo es aquello sobre lo cual el lenguaje vacila, y el cuerpo lleva sus propios signos, sus propios significantes, de formas que permanecen en su mayor parte inconscientes*"¹²⁷. Además, Butler concibe un tipo de *repetición performativa* mediante la cual los actos corporales reconfiguran y *re-materializan* continuamente su cuerpo e identidad.

Por tanto, si Darvoben construye su cuerpo de trabajo bajo unos estrictos horarios y rutinas y un gran sentido del deber y del trabajo, y LeWitt, siguiendo mecanismos similares al de una máquina, parecería que ambos se someten al automatismo de la repetición, comparando su producción con la de una cadena *fordista*. Por otro lado, pero en relación, corporalizar esa imagen o ficción, genera otro tipo de repetición similar a la *repetición performativa* de Butler. Según la autora, dicha repetición, en deuda con Derrida, puede ser una fuerza de transformación performativa que ofrezca una resistencia contra el poder, repitiendo el poder¹²⁸. Es decir, una fuerza performativa de reapropiación que implique una re-significación productiva, *una repetición en el lenguaje que obliga al cambio*¹²⁹. Así, en conclusión, teniendo en cuenta una noción amplia del cuerpo, mas allá de lo anatómico, y del lenguaje, en tanto que cadena de significantes que insisten desde la exterioridad del inconsciente, parece que su imbricación se desarrolla técnicamente por repetición en el trabajo de LeWitt y Darvoben. Sin embargo, si bien ambos artistas conciben en su gesto de re-apropiación el devenir del tiempo y del espacio como constituyente de su proyecto, se hecha en falta la atención a las vicisitudes de la materialidad. Este aspecto me llevará a escribir el siguiente apartado.

Fig.26. Ángel Bados.
Piezas en Exposición "Para ambos lados de la frontera". Galería Carreras Múgica, 2017.



2.3. EL BAILE

o cuando el río comienza a evaporarse

130. ANTONA CHASCO, Irazu. "Un espacio intermedio para la reflexión: UNA COSA por Irazu Sanzo". Revista: *Estúdio*, 2017, vol. 8, no 18, p. 114-123.

131. En palabras de Lacan; "El placer consiste en verla surgir a partir de una forma indescifrable". En: VEGAS MORENO, Natalia, op.cit., *Aproximaciones a una experiencia de malestar contemporáneo...*, p. 60.

2.3.1. El baile: la grieta

En el montaje expositivo del anterior proyecto Una Cosa, la pieza más compleja era una columna que medía casi cuatro metros que, construida por medio de los rectángulos de cristal, se anclaba a los muros (en esquina) de la sala por medio de varillas de metal. Debido a su complejidad de montaje y especificidad material, ocurría algo similar a la pieza circular de la que se ha hablado en la introducción, es decir, la pieza sólo existía en ese espacio-tiempo. En conversación con la artista Irazu Antona, que escribió un texto sobre este proyecto y exposición¹³⁰, me di cuenta que este tipo de piezas de cristal a pesar de su aspecto limpio, geométrico y casi se podría decir "racional", en realidad son para mi las más intuitivas. Hay, en la materialidad del cristal, algo que me identifica, será quizás su fragilidad, su transparencia que expone cualquier huella o mota de polvo, su rigidez que al calor se moldea, su "ser frontera invisible", su "parecer nada", etc. La idea-dibujo-forma-figura de columna surgió de manera natural durante el proceso, en tanto que forma simple que "une" suelo y techo. Las medidas se calcularon en función de la resistencia del material y no tanto del espacio expositivo. La única condición para su disposición era estar en esquina o ángulo recto cóncavo. Esta localización tuvo que ver con la idea del escorzo en tanto que perspectiva compleja de cualquier figura. Guardaba esto relación con la noción de anamorfosis definida por Natalia Vegas, en relación a lo Real de Lacan, como cierta forma que a primera vista no es perceptible y que se organiza en una imagen legible¹³¹. Y algo parecido sucedió. El montaje de esta pieza se realizó entre cuatro personas durante una jornada de trabajo. Era viernes y el fin de semana la institución se mantenía cerrada. Dio la casualidad que durante esos días, hubo un terremoto cuyo epicentro estuvo cercano a dicho espacio expositivo. El lunes me apresuré a ver su estado. Había una grieta en un lateral pero, la columna se mantenía en pie. La pieza amplificó y visualizó ese movimiento de lo Otro (movimientos de la tierra-profundidad) y creó espacio, aunque mínimo en tanto que hueco de la grieta, por reverberación. En el momento, el suceso me superó y no fui capaz de "verlo-acogerlo", pero, paradójicamente, creo que este evento me constituyó no solo como artista, sino como sujeto.

En el catálogo de dOCUMENTA (13) Carolyn Christov-Bakargiev reflexiona sobre los cuerpos de la cultura y sobre como sobreviven a través de las circunstancias de la historia¹³². Este artículo habla sobre la perdurabilidad y resistencia del objeto arte pero a la vez, de cómo el arte surge como accidente, o como resto o daño colateral del evento. Así, cita el famoso libro de Sigmund Freud *Más allá del principio de placer*¹³³ (1920-1922), en el que el autor estudia las neurosis postraumáticas de los soldados que regresan de la Primera Guerra Mundial. Freud, analizando los retornos y repeticiones traumáticas que éstos sufren a pesar de estar ya físicamente a salvo, comienza a poner en cuestión la unicidad del principio de placer. Presenta, por tanto, la ambigüedad de ese tipo de repeticiones ya que, el retorno traumático no concuerda con el principio homeostático basado en la autorregulación psíquica del sujeto por medio de la eliminación de la tensión o del dolor. Por tanto, el tema del trauma y su relación con la repetición queda pendiente por investigar, en palabras del propio Freud: “*We still have to solve the problem of the relation of the instinctual processes of repetition and the dominance of the pleasure principle*”¹³⁴.

Tanto la autora Carolyn Christov-Bakargiev, como Catherine Malabou definen la palabra trauma, basándose en su raíz etimológica^{135/136}. Christov-Bakargiev señala su origen latino y griego (*titrosko*) en tanto que perforación y su raíz indo-europea (*ter*) en tanto que, pasar a través del un objeto o cuerpo. Malabou coincide en la definición de perforación añadiendo, además, que el trauma designa la herida que resulta de una efracción que puede ser física o psíquica. Malabou, sintetiza que, en definitiva, el trauma nombra un choque que fuerza que abre o atraviesa una barrera protectora. Así, Malabou también pone el acento en el accidente y sostiene que si bien Freud fue un pensador del evento, no sería tanto del accidente. A este respecto, Malabou destaca el poder plástico de la psique, y también de los artistas, como esa capacidad ambivalente de crear y dar forma pero también, de deflación de las formas. Por tanto, sitúa la plasticidad en ambos extremos de la forma, en su creación y destrucción. En este sentido, para Christov-Bakargiev, el arte es siempre un lugar herido que le permite a uno flotar y permanecer en el espacio opaco de la ambigüedad y contradicciones. En consecuencia, Christov-Bakargiev prosigue explicando que el arte procura un espacio donde uno puede ejercitar la capacidad para entender conflictos complejos y aparentemente irresolubles. Así, la comisaria habla del arte como accidente y como forma de daño colateral pero que, simultáneamente resiste y perdura ejemplificando su posibilidad de sobrevivir.

132. CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. “*On the destruction of art-or conflict and art, or trauma and the art of healing*” En: *The books of books*, Catalog 1/3. Kassel, Alemania: Hatje Cantz Verlag, 2012. pp. 282-295.

133. FREUD, Sigmund. *Más allá del principio de placer. Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras*. Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1992. (Orig, 1920-1922).

134. FREUD, Sigmund. *The economic problem of masochism*. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XIX (1923-1925): The Ego and the Id and Other Works, 1961. pp. 155-170.

135. CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn, op.cit., “On the destruction of...”

136. MALABOU, Catherine. “*Repetition, Revenge, Plasticity*”. Eflux architecture. [en línea] Disponible en: <<https://www.e-flux.com/architecture/superhumanity/179166/repetition-revenge-plasticity/>> [consulta 4-10-2018].

137. CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. op.cit., "On the destruction of....pp. 282-295

138. CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. op.cit., "The dance was ..., pp.30-45

139. CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. op.cit., "On the destruction of....pp. 282-295. (Traducción propia)

140. MITCHELL, William JT. *¿Qué quieren las imágenes?: una crítica de la cultura visual*. Sans Soleil, 2017.

141. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo, 2011.

142. Aby Warburg citado en: ROMÁN, Ramón Macho. "El tiempo de las imágenes. Notas acerca de la Historia del Arte según Didi-Huberman / Times of Images. Notes about History of Art according to Didi-Huberman". *Escritura e imagen*, 2016, vol. 12, pp. 7-26. [en línea] Disponible en: <<https://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/viewFile/54028/49427>> (Consulta 1-4-2016)

En relación a este tipo de definiciones Christov-Bakargiev propone una investigación que, en vez de analizar cómo el humano expresa lo traumático a través de los trabajos en arte, se base en explorar cómo los objetos arte devienen traumatizados¹³⁷. La autora pone de ejemplo el texto *The Destructive Character* escrito por Walter Benjamin en 1931 y en el que, el autor, se toma la libertad de identificarse con el ángel de la pintura *Angelus Novus* de Paul Klee. Algo similar realiza la propia autora en su apartado titulado *To see from the point of view of the meteorite*¹³⁸ en el que se pregunta sobre la posibilidad de comprender un proyecto artístico o una exposición desde el punto de vista de un meteorito. Prosigue en este artículo, que introduce uno de los libros de la DOCUMENTA(13), sosteniendo que si se piensa la expresión como algo sólo reservado a lo humano, uno termina por llevar a cabo la "falacia patética" de, por ejemplo, identificar la forma natural de los sauces con la tristeza humana resultando, inevitablemente, en un animismo primitivo y antropocentrista. Se trataría más bien, de no poner lo humano en el centro, ni sobre el resto de las especies, cosas o tipos de conocimientos aunque, la autora reconoce que esto no significa que siempre se pueda acceder a otros tipos de conocimientos o formas de ser. Sin embargo, esta lógica sí nos ofrece una perspectiva más humilde y consciente de la parcialidad de la agencia humana. En este contexto, Christov-Bakargiev formula las siguientes cuestiones; *¿cómo se sienten la ruinas tras un bombardeo? ¿cómo hablan y cómo su discurso tiene que ver con nosotros? ¿cómo se convierte su materialidad dañada en material que nos hace reaccionar respecto a nuestro propio dolor o precariedad?*¹³⁹ Algo similar plantea el giro que propone W.T. Mitchell cuando en vez de preguntar *¿Qué quieren decir las imágenes?*, se pregunta *¿Qué quieren las imágenes?*¹⁴⁰

Georges Didi-Huberman en sus trabajos centrados sobre el tiempo de las imágenes como, por ejemplo *Histoia del arte y anacronismo de las imágenes*¹⁴¹, sienta las bases de un método que permite contemplar la imagen plástica en su esencia procesual, compleja y contradictoria. En particular en el artículo *El punto de vista anacrónico* se refiere a la obra de Aby Warburg *Ensayos florentinos: "en los rostros pintados por Ghirlandaio, cuya belleza expresiva era propia de su época, Warburg encontraba cierta impureza que estaba vinculada con los procedimientos de vaciado de las antiguas máscaras funerarias romanas. Una impureza que no solo dejaba ver el yeso frío de las técnicas de impresión de la antigua Roma, sino también la tierra cocida de los etruscos y la cera votiva de las devociones medievales"*¹⁴². Por tanto, el Renacimiento no

sólo se apoya en el retorno a la pureza antigua, sino que también descansa en lo que Warburg denomina como impurezas reminiscentes¹⁴³. Además, Didi-Huberman denomina como *loca exigencia* el método utilizado por Warburg en el *Atlas Mnemosyne*, basado en pensar cada imagen en relación con todas las demás, convirtiéndolo en una empresa infinita del que siempre surgen problemas ocultos. Este dispositivo o método ofrece *jalones visuales de una memoria impensada de la historia*, aquello que Warburg denominaba *Nachleben*¹⁴⁴ y, de esta forma, hace *hablar* a lo inanimado sin recurrir al sistema narrativo o informativo. Por tanto, este proyecto ofrece un acercamiento hacia la metodología de investigación artística aquí buscada para visibilizar el proceso y no sólo el del artista.

2.3.2. Bailar: el encuentro

De este modo, Christov-Bakargiev sostiene que todo objeto arte expresa y tienen expresión¹⁴⁵. La comisaria relaciona esta afirmación con lo que Maurice Merleau-Ponty denominó experiencia del sentido (*sense-experience*), mediante el que argumenta que un cuerpo es un organismo unido al mundo a través de la percepción de las cosas¹⁴⁶. Se trata de esa experiencia en el que el *yo* coincide con lo sentido, es decir, sería ese tipo de adherencia del objeto percibido a su contexto cuya viscosidad resulta en una positividad indeterminada que nos previene de cualquier clasificación o distinción irreal. De esta forma, Christov-Bakargiev determina ese reino pre-objetivo que tenemos que explorar en nosotros mismos si queremos entender la experiencia del sentido de Merleau-Ponty¹⁴⁷.

Así, y también en relación a aquellas impurezas señaladas por Warburg, se llega al posicionamiento de esta apartado. Si bien antes era el escepticismo situado en la *escena* del arte o exposición y luego era la neurosis localizada en el *retiro* del artista, ahora se trata del posicionamiento *queer* situado en el *encuentro* con lo Otro, es decir, encaminado hacia lo real. Esta noción compleja de lo real, que más adelante se seguirá tratando dentro del psicoanálisis lacaniano, ahora se concibe como ese reino pre-objetivo en relación con la noción de materia. En este sentido, la investigadora Karen Barad¹⁴⁸ dedica sus esfuerzos a pensar sobre la naturaleza de la materia y cómo se materializan las diferencias. Apoyada en estudios de física cuántica, teorías feministas, post-estructuralistas y queer, entiende la materia no como una mera cosa, sino

143. ROMÁN, Ramón Macho, op.cit., “*El tiempo de las imágenes...*”

144. *Ibidem*

145. CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. “On the destruction...op.cit.

146. MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phenomenology of perception*. Routledge, 2013.

147. CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. “On the destruction of...pp. 282-295

148. BARAD, Karen. *Intra-actions, Interview of Karen Barad by Adam Kleinmann*. Mousse Magazine 34. Milán, 2012. [en línea] Disponible en: < https://www.academia.edu/1857617/_Intra-actions_Interview_of_Karen_Barad_by_Adam_Kleinmann_ > [consulta 4-09-16]

149. BARAD, Karen; KLEINMAN, Adam, op.cit., *Intra-actions...*p. 76-81.

150. Sanderson citado en BARAD, Karen; KLEINMAN, Adam, op.cit., *Intra-actions...*p. 76-81

como dación (*givenness*) inanimada. Para ella, la materia: “*is a substance in its iterative intra-active becoming— not a thing, but a doing , a congealing of agency. It is morphologically active, responsive, generative, and articulate. Mattering is the ongoing intra-active differentiating of the world*”⁴⁹. La autora concibe aquello *queer* de manera consecuente a lo que entiende por materia, de esta manera sostiene que no sólo el mundo está lleno de criaturas *queer*, sino que también hay formas “no animales” como los virus, las plantas o las amebas junto a también numerosas formas de existencia no animada que también lo son. De hecho, define al átomo como existencia *ultraqueer* debido a su cualidades cuánticas que son *queer* en tanto que formas de ser radicalmente deconstructivas. Por tanto, para ella lo *queer* es un organismo vivo y mutante, una apertura radical deseosa, una materialización reiterativamente materializada y promiscuamente inventiva. De esta forma, lo *queer* es un cuestionamiento radical de la identidad y de los binarismos, incluido el de la distinción entre lo animal y lo humano, o como sostiene Donna Haraway entre la naturaleza y la cultura, pero también entre lo animado y lo inanimado que, según Barad es una cuestión pendiente de examinar. Por tanto, la perspectiva que proporciona lo *queer*, nos acerca a eso que se viene denominando como Otro que, en su indefinición, aparece como la condición de posibilidad para tomar una posición que trate con lo real. Como sostiene John Burdon Sanderson Haldane; *The universe is not only stranger than we imagine, it is stranger than we can imagine*¹⁵⁰. Así, para Barad los fenómenos también son vistos como *queer* y esto perturba la separación entre las cuestiones del ser, del saber y del responder y consecuentemente la investigadora propone la inseparabilidad entre la ontología, la epistemología y la ética.

En este mismo artículo, Barad afirma que el aspecto *queer* de responsabilidad, ya no puede basarse en los marcos éticos habituales que consideran el excepcionalismo humano como algo incuestionable. Por tanto, su ética epistemológica y ontológica propone, en primer lugar, detectar lo no humano en las historias centradas en el ser humano. Pero aún, va un poco más allá, distinguiendo lo no humano de lo inhumano. Así sostiene que lo in-humano ya no depende de su reverso, como sería lo no-humano, sino que es esa intimidad finita constituida que somos y que, paradójicamente, está constituida por una alteridad infinita que, en su indeterminación material, vive a nuestro alrededor y a través de nosotros. La autora insta por tanto al encuentro con la inhumanidad que nos constituye, a sentirla. Similar cuestión enfrenta Friedrich

Nietzsche cuando sostiene que el humano está enfermo por no poder olvidar su humanidad y se pregunta sobre cuál es la fuerza plástica con la que contamos para crear, transformar y asimilar tanto lo propio, como extraño¹⁵¹. A partir de esta pregunta, entre otras, la autora Catherine Malabou hace de la plasticidad su noción de estudio principal y la construye en relación no sólo con la filosofía, sino también con otros campos como el psicoanálisis, la neurociencia y el arte. Así, la autora hace referencia al superhombre de Nietzsche para, señalando lo que el filósofo denomina como *olvido activo* (*aktive Vergessenheit*), cuestionar si es posible que el humano olvide lo que es. De esta forma, surge un nuevo punto a investigar aquí, basado en esa plasticidad que no rehúye el aspecto queer de la materia debido a su ambivalencia entre la creación y la destrucción, ya mencionada. Se recuerda entonces, como Nietzsche da cuenta de un cierto equilibrio entre la memoria y el olvido, entre su veneno y su antídoto para convivir y sentir lo propio y, a su vez, lo extraño¹⁵². El filósofo además, explica que la memoria no tiene un órgano específico, sino que todos los nervios *recuerdan*¹⁵³. Así, tanto la plasticidad como la memoria, en su relación con la repetición, podrán constituir el modo no solo de acoger a lo Otro, sino de trabajar nuestra capacidad de sentirlo o mejor, de sentir a través de él. ¿Acaso no es la grieta de la columna una huella o una memoria visible de lo acontecido? ¿Acaso no nos habla de ese trauma o efracción sufrida, recordándonos nuestra inherente precariedad en tanto que materia en curso sometida a las fuerzas del universo? ¿Acaso el río no se lanza a evaporarse tras *recordar vagamente* ese tipo de estado gaseoso?

2.3.3. Bailando: la memoria, el eco (o midiendo la nada)

Siguiendo con las reflexiones de Christov-Bakargiev sobre la fenomenología de Merleau-Ponty, la autora sostiene que éste enfatiza el cuerpo, y no la conciencia, como la fuente de conocimiento; “*he saw the relation between the body-subject and an object as a form of facticity and a meeting, an encounter where different actors, including objects, meet*”¹⁵⁴. En este sentido, se puede empezar a percibir el baile de nuestro cuerpo en relación con el espacio y los entes que éste contiene como, ya en sí mismo, un proceso mediante el cuál nos estamos reelaborando y construyendo y de-construyendo continuamente. De ahí que recordemos la noción de Lacan de cuerpo en tanto que resultado de los dichos, deseos o voces de los otros, que nos moldean en tanto que una

151. LACOUÉ-LABARTHE, Philippe Conferencia publicada bajo el título “*Historia y Mimesis*” en Instantes y Azares. Escrituras Nietzscheanas, La Cebra, N° 6-7, 15-37. Citado en: ESCOBAR, Carmen Elisa, op.cit. *De la filosofía al psicoanálisis...*

152. ESCOBAR, Carmen Elisa, op.cit. *De la filosofía al psicoanálisis...*, p. 17.

153. NIETZSCHE, Friedrich. *En torno a la voluntad de poder*. Planeta-Agostini, 1986. Citado en: ESCOBAR, Carmen Elisa, op.cit. *De la filosofía al psicoanálisis...*

154. CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. op.cit., “*The dance was ...*”, pp.30-45

155. FREUD, Sigmund. *Fragments de la correspondencia con Fliess*, Carta 52, Obras completas, Tomo I, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1998 [Orig.1896]. Citado en: ÁLVAREZ, Manuel I. *La repetición, una interpretación psicoanalítica: Freud y Lacan*. Tesis doctoral dirigida por Gerardo Gutiérrez Sánchez, Universidad Complutense de Madrid, 2016, pp. 66-67. Disponible en: <<https://eprints.ucm.es/38287/>> [Consulta 3-12-2018]

156. LLORENS, María. "La memoria involuntaria: Marcel Proust y el descubrimiento poético del interior. Un análisis desde la perspectiva filosófica de Walter Benjamin". Areté, Revista de Filosofía, vol. 30, no 2, 2018, p. 305-331. [en línea] Disponible: <<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/arete/article/view/20420>> (Consulta 12-2-2019)

157. HAXTHAUSEN, Charles W. *Reproduction/Repetition: Walter Benjamin/Carl Einstein*. October 107, Winter 2004, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, pp. 47-74.

158. KIERKEGAARD, Søren. *Fear and Trembling/Repetition*. Kierkegaard's Writings, VI, Volume 6. Princeton University Press, 2013.

159. VIDAL, Carlos. Simeón Saiz Ruíz. Lápis: Revista internacional del arte, 1999, no 157, p. 41.

160. DELEUZE, Gilles. *Diferencia y repetición*. Amorrortu. Buenos Aires, 2002. (Orig. 1968).

161. Klee, Paul. *Diarios 1898-1918*. Alianza, Madrid, 1998, p.264

162. IMAZ, Iñaki, op.cit., *Pintura como Proceso...*, p. 51.

163. MENKE, Christoph, op.cit. "La fuerza del arte. Siete tesis..."

164. IMAZ, Iñaki, op.cit., *Pintura como Proceso...*, p. 51.

masa indefinida. En ese modelaje, o en esos cortes, se producen huellas, que para Freud eran *huellas mnémicas* mediante las cuales explica la memoria en la que se soporta el aparato psíquico. Pero la memoria para Freud "no preexiste de manera simple, sino múltiple y (que está) registrada en diversas variedades de signos"¹⁵⁵. Si bien Lacan concibe el término memoria como confuso, según Manuel Álvarez, las huellas freudianas se pueden asimilar como los significantes lacanianos. Sea como fuere, es importante aquí recordar lo dicho en líneas anteriores en tanto que Nietzsche afirmaba que la memoria no tiene un órgano específico, sino que todos los nervios *recuerdan*. De esta manera, comenzamos concebir la memoria más ampliamente o, al menos, no reduciéndola a un registro simple de nuestra historia particular. Más bien se busca aquí concebir un tipo de memoria corporal/material cercana a lo que Walter Benjamin en función de Marcel Proust, denomino como *memoria involuntaria*¹⁵⁶. Esta memoria se encuentra en contraposición la *memoria voluntaria* que, es la que elabora de forma intencional, como un recuerdo, que Benjamin relaciona con la reproducción fotográfica¹⁵⁷. En un sentido similar, Kierkegaard dijo que el recuerdo y la repetición son lo mismo pero que funcionan en dirección contraria, mientras uno se dirige al pasado, la repetición marcha hacia el futuro¹⁵⁸. Por tanto, poco a poco nos acercamos al terreno complejo que trata de asimilar la repetición no como una consecuencia, tampoco como una estrategia ni como un material del artista, sino como fuerza.

Si para Carlos Vidal la existencia del acontecimiento queda subordinada a su segunda aparición, es decir, sólo es *cuando acontece dos veces*¹⁵⁹. Para Freud; ¿el trauma siempre sucede dos veces? En todo caso, y recordando a Deleuze, la segunda vez no repetiría a la primera, sino a la inversa, la primera repite a la segunda¹⁶⁰. Algo similar sería la sensación que Paul Klee transmite en esta frase: *el arte es como la creación y es válido el primero y el último día*¹⁶¹. En este sentido, Iñaki Imaz escribe que *volver la vista hacia lo real es precisamente dar valor al primer día, es decir, que vale tanto el primero como el segundo, el tercero o último día, el primero es siempre cada uno de ellos. De esta forma, Imaz relaciona la técnica en arte con lo real*¹⁶². Así, la técnica que no es tanto una capacidad que se aprende en el sentido de Christoph Menke¹⁶², sino que estaría más del lado de la fuerza, también en relación a Menke, es decir que, como señala Imaz, se descubre y se inventa a cada paso¹⁶³. Y la relación que entabla la técnica dirigida hacia lo real, siempre será insuficiente y a la vez, siempre tendremos la que merezcamos¹⁶⁴.

De esta forma, y siendo lo real lo que siempre *está ya ahí*, estas afirmaciones de Imaz están retratando lo que Lacan entiende por *encuentro fallido con real* que, a su vez, el psicoanalista relaciona con la repetición. Si antes veíamos como Lacan inscribía la repetición en el orden de lo simbólico, más adelante todo en su seminario *Los cuatro fundamentales del psicoanálisis* (1964), comprende esta noción en el registro de lo real. Para plantear este encuentro fallido, Lacan distingue dos conceptos el de *tyché* y el de *automatón*. Si bien el primero se traduce como fortuna, el segundo como azar. Para él, el azar o *automatón* queda atrapado en la red de significantes, mientras que la *tyché* escapa, al igual que lo real, de toda representación. Esta última noción es similar al trauma freudiano que, por su exceso, huye de toda ligadura consciente o representación. Así, Freud afirma que *“la conducta de los sujetos está condicionada desde su inconsciente por una compulsión a la repetición contraria al placer”*¹⁶⁵, es decir, *“repite el encuentro con lo traumático en tanto opera en él la pulsión de muerte”*¹⁶⁶. Así, se ejemplifica el peso que tiene lo real en el humano y como, al escapar siempre de lo simbólico, constituye ese encuentro fallido o *tyché* que Lacan define como *“una cita siempre reiterada con un real que se escabulle”*¹⁶⁷. Por tanto, la repetición aquí supone un despertar de lo inconsciente, es decir, que señala el modo de lo real en el inconsciente. De esta forma, Lacan, gracias también a la aportación de Kierkegaard que relaciona la repetición y lo nuevo¹⁶⁸, ya no correlaciona la repetición con el inconsciente como saber – en tanto que insistencia del significante-, sino con el inconsciente como sujeto¹⁶⁹. Es decir plantea el estatuto de repetición como causa.

A este respecto, recuerdo que Ángel Bados, decía en clase que *en arte, cuanto te parece que tienes algo, (siempre) se te escapa*. Por tanto, me pregunto sobre cual sería el modo o la técnica por la cuál el proceso artístico procure un acercamiento a eso, *lo real*, que (siempre) de escabulle. La siguiente cita de Žižek hace frente a esta cuestión: *“La brecha irreductible que separa lo real de los modos de su simbolización. La única actitud correcta es la que asume plenamente esta brecha como algo que define nuestra condición humana, sin tratar de suspenderla mediante una renegación fetichista, ni de ocultarla por medio de una actividad obsesiva, ni de reducir la brecha entre lo real y lo simbólico proyectando un mensaje”*¹⁷⁰. Por tanto, aquí la responsabilidad del artista no es tanto producir algo, sino mantenerse a la espera, a la escucha de

165. CONDE SOTO, Francisco. *“El cuerpo más allá del organismo: el estatus del cuerpo en el psicoanálisis lacaniano”*. Contrastes. Revista Internacional de Filosofía, 2017, vol. 22, no 2. [en línea] Disponible en: <<http://www.revistas.uma.es/index.php/contrastes/article/view/4117>> (Consulta 1-8-2018)

166. ÁLVAREZ, Manuel I, op.cit., *La repetición...*, p.70.

167. LACAN, Jacques. *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Libro 11. Paidós, Buenos Aires, 1964, p. 71.

168. KIERKEGAARD, Søren. *La repetición*. Alianza Editorial, Madrid, 2009.

169. ÁLVAREZ, Manuel I, op.cit., *La repetición...*, p.30.

170. ŽIŽEK, Slavoj. *Mirando al sesgo*. Paidós, 2000, pp. 66-65.

171. MARTÍNEZ, Chus, op.cit., "How a tadpole ...

172. Se hace referencia aquí a la fórmula de Nietzsche: "Llegar a ser lo que se es". NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo: Como se llega a ser lo que se es*. Editorial Losada, Buenos Aires, 2004 (Orig. 1908).

173. LACAN, Jacques. *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Libro 11. Paidós, Buenos Aires, 1964, p. 62.

174. MARTÍNEZ, Chus, op.cit., "How a tadpole ...

175. En palabras de Cage: "If we think things are being repeated, it is generally because we don't pay attention to all of the details. But if we pay attention as though we were looking through a microscope to all the details, we see that there is no such thing as repetition". KOSTELANETZ, Richard. *Conversing with cage*. Routledge, 2003. p. 226.

176. MALABOU, Catherine. "Repetition, Revenge, Plasticity". Eflux architecture. [en línea] Disponible en: <<https://www.e-flux.com/architecture/superhumanity/179166/repetition-revenge-plasticity/>> [consulta 4-10-2018].

eso que en realidad ya está ahí, lo real. Y, siendo lo real desconocido, no habrá que reducirlo a lo conocido a mera información, sino observar cómo florece, o sentir su peso y sus formas, sus excesos, sus restos, sus huellas, etc. En este punto, al igual que el río, me asiré de nuevo no tanto a la capacidad, sino a la fuerza de la memoria. En este sentido, Chus Martínez ejemplifica algo similar a este *no-encuentro* mediante el género de la novela detectivesca¹⁷¹. Este género se basa en dos aspectos fundamentales; las pistas o huellas y el misterio. Las pistas siendo entidades existentes y aprehensibles, se muestran, al igual que lo real, indefinibles. Su legibilidad parcial o incluso su ilegibilidad, da cuenta del espacio de incertidumbre donde la unidireccionalidad de la causalidad se desvanece. Según Martínez, la presencia de estas huellas ya es, en sí, una acción que pone en juego la ficción de cada uno, siendo a su vez el misterio el que pone a todos los elementos en danza. De esta manera, entonces habría que atender a lo real, sin reducirlo, acogiéndolo en toda su ilegibilidad y complejidad e intuyendo y recordando, en su co-presencia, no tanto la queja o el dolor que provoca *su vacío, su nada, su incertidumbre*, etc., sino el deseo de *llegar a ser lo que somos*¹⁷² con / en / a través de su presencia. Así, nos encaminaremos hacia lo real que nos constituye, que al no recordarse pero, simultáneamente, al *no poderse olvidar*¹⁷³, se hará aprehensible mediante un tipo de memoria que, como sostiene Chus Martínez¹⁷⁴, se situó a la par de la imaginación, es decir, teniendo las mismas condiciones de invención. Una vez aquí, y siguiendo con el posicionamiento queer basado, entre otras cosas, en superar el antropocentrismo y su binarismo consecuente, se comienza a concebir una memoria de la materia y de los objetos que, como las pistas del misterio o las *huellas freudianas* o *significantes lacanianos*, nos instituye y empuja a seguir en la tarea de liberar a la repetición de toda reducción y, como sostengo en el proyecto, *Sea*, a preguntarnos si ¿existe la repetición allá afuera o es un modo que tiene el humano de representar la naturaleza? O, como cuestiona John Cage, si miramos la realidad a través un microscopio ¿existe la repetición o ésta es fruto de nuestra forma de pensar y de generalizar?¹⁷⁵

Para la autora Catherine Malabou¹⁷⁶, la repetición se ha convertido en la materia prima de nuestras vidas. Señala por ejemplo, el papel importante que juega la repetición en la biología molecular contemporánea, particularmente en la genética y epigenética. En este sentido, destaca las investigaciones del campo de la medicina regenerativa basadas en la capacidad de auto-renovarse de las células madres que, en su posibilidad de duplicarse, de repetirse, están

poco a poco reemplazando otras formas de tratamientos. Además, también destaca que el campo de la inteligencia artificial está basado, básicamente, en la simulación y repetición de las operaciones cognitivas. Por otro lado, también destaca que en el ámbito jurídico la repetición se ha vuelto crucial en relación a la memoria histórica y reconocimiento del derecho poscolonial, el retorno de las tierras indígenas, el reconocimiento de los crímenes de guerra, etc. Por tanto, y sobre todo en el primer ejemplo, se empieza a ver cómo la repetición no es específicamente humana, sino que también se encuentra en el entorno animal, así como en organismos animados e inanimados en tanto que automatismos, superposiciones, duplicaciones, reflejos, etc.

Estas relaciones me llevan a la noción de iteración de Jacques Derrida, por la cual comprende que la des-realización o de-construcción del acontecimiento se da a ver por iteración¹⁷⁷. Esta noción compleja, encuentra aquí una concreción por medio de la insistencia del filósofo en el regreso una y otra vez a la famosa escena que se da entre Narciso y Eco en la *Metamorfosis* de Ovidio. Como se sabe, Eco había sido privado de la capacidad del habla, pero a la vez no podría permanecer en silencio. Es decir, el Eco de Ovidio, condenado por Sísifo, parece estar eternamente atrapado en una repetición absurda. A pesar de ello, Derrida encuentra en esta figura imposible, posibilidades de encuentro entre el “yo mismo” y el / lo Otro. Por tanto, Eco es una voz que, sin embargo, no tiene voz propia. De esta manera, Pleshette DeArmitt¹⁷⁸ sostiene que lo que Derrida escucha en Eco no es en modo alguno una reduplicación vacía o una reverberación hueca de lo mismo, sino una respuesta única e inventiva que, paradójicamente, (is not) *foreign to repetition and memory*¹⁷⁹. Así, Derrida comprende la voz como un proceso de iteración y expropiación que, a través de su fuerza amorosa, y en función de nuestra hospitalidad infinita, podrá ser el origen de un cuerpo, de una alma, de una nueva voz, etc. En sus propias palabras sostiene; “(interiorization of the other must)¹⁸⁰ *take place in a voice and a body as such, (...) makes a place for a body, a voice, and a soul which, although ‘ours,’ did not exist and had no meaning before this possibility that one must always begin by remembering, and whose trace must be followed*”¹⁸¹. De tal manera, el otro, o en este caso la voz, siempre está antes que nosotros, antes de cualquier forma de subjetividad. Por tanto, eco, al igual que yo, no posee el poder de iniciar una llamada al Otro, y lo único que podría hacer sería preparar y anticipar su llegada, es decir, su función consistiría solo en abrir, destrabar, desestabilizar las estructuras para permitir el paso al Otro.

177. NAVA, Ricardo. “*Deconstruir el acontecimiento: cierta posibilidad imposible desde la génesis y la estructura*”. *Historia y grafía*, 2013, no 41, p. 115-148. [en línea] Disponible en: <<https://www.redalyc.org/pdf/589/58930553005.pdf>> (Consulta 10-8-2016)

178. DEARMITT, Pleshette. “*Resonances of Echo: A Derridean Allegory*”. *Mosaic: a Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, 2009, vol. 42, no 2, p. 89.

179. DERRIDA, Jacques. *Psyche: Inventions of the other*. Stanford University Press, 2007, p.61

180. DEARMITT, Pleshette. *Ibidem*

181. DERRIDA, Jacques; DE MAN, Paul. *Memoires for Paul de Man*. The Wellek Library Lectures at the University of California, Columbia University Press, Irvine, 1989, pp. 34-35

Esto último se conecta, con aquella cita de Barad, a la que se hacía mención al inicio de este capítulo, en la que sostenía: “*Responsibility entails providing opportunities for the organism to respond*”¹⁸².

182. BARAD, Karen, op.cit., *Intra-actions, Interview of Karen Barad by Adam Kleinmann...* pp. 76-81.

183. En palabras de Barad: “(...) *I don't see these theories as analogous but rather as always already intra-actively co-constituted, and so diffractively (re) reading insights from different theories through one another has the potential to materialize remarkably insightful and productive patterns that dynamically shift, not over time, but in the making or spacetime-mattering*”. En: BARAD, Karen, op.cit., *Intra-actions, Interview of Karen Barad by Adam Kleinmann...* pp. 76-81

184. *Ibidem*

185. FOUCAULT, Michel. *Technologies of the self: A seminar with Michel Foucault*. Univ. of Massachusetts Press, 1988.

186. “(...) *a self-help group in NYC that tries to help people get out of the addiction of making art. Getting out of the “high” of creative ideas all the time in cognitive capitalism. Like a rehab center. (...)*”. CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. *Das Logbuch/ The logbook. Catalog 2/3*. Hatje Cantz Verlag, Kassel, Alemania, 2012. p. 35

Por tanto, y para acabar este apartado, señalo la importancia que tuvo el contacto con las investigaciones de la autora, ya mencionada, Karen Barad en el último proyecto aquí presentado, titulado Sea. Este trabajo se desarrolló gracias a la residencia artística y de investigación en The Banff Centre (Canadá), al inicio del desarrollo de esta tesis. El manuscrito con el que acaba este capítulo, habiendo sido una suerte de statement y/o conclusión del proyecto presentado en dicha institución, da buena cuenta de la influencia de esta autora en mi proceso artístico. Haciendo lo que la autora denomina como “diffractive reading”, es decir, leyendo sus textos abordando sus diferencias respecto a mi campo de investigación, pero atendiendo a los elementos que los entrelazan¹⁸³, me interesaron especialmente sus términos “spacetime-mattering” e “intra-action”. Ambos conceptos pusieron en marcha en mi, un anhelo por el encuentro con nuevos materiales que dieran cuenta, o dieran a ver, ese tipo de procesos materiales. Así, volví a ver lo que me rodeaba con los ojos renovados tras sus lecturas. Estaba en las Rocosas. El suelo, el cielo, el hielo, el pueblo, sus casas, sus rutinas, su luz, el deshielo, la nieve, las rocas, etc., un devenir material y totalmente extraño, que pronunciaba mi escala diminuta. Además, con Barad aprendí que la fuerza de reelaboración de las fuerzas de naturaleza superan a cualquier deconstrucción que podamos hacer nosotros¹⁸⁴. Así, el mayor reto aquí fue no trabajar para centrarme en aprender el arte de la escucha¹⁸⁵. Y, si es que hay que dejar que lo o/Otro se de a ver, no queda otra opción que la de esperar a que la escucha o la propia espera devenga (co-)producción con eso otro. No es de extrañar entonces que en Nueva York hayan abierto un centro para “desenganchar” a los artistas del trabajo, es decir, del “hacer arte”¹⁸⁶. Así, que en mi caso, reposé cogiendo piedras, es decir, centré el proyecto en todo eso que hacía para no hacer. Y así, poco a poco, paseo tras paseo, rodeo tras rodeo, fotografía tras fotografía, acordoné virtualmente ese lugar donde esperaba a lo Otro. Necesitaba ahora un material o mejor, una materialidad que diera a ver esa iteración que en ese momento me estaba constituyendo en ese lugar. Volví a ver el taller, el de mis compañeros y compañeras artistas, y volví a ver el cielo. Coloqué uno en el medio de mi estudio que iba del techo hasta suelo. Al estar al lado del taller de cerámica, se quedaban, en

él, pegadas motas de polvo que nos rodeaban y que respirábamos o cómo diría Derrida, que comíamos¹⁸⁷. Saqué un celo diminuto al balcón, cayó un copo-fractal de nieve.

Sabiendo que cada fractal es único y diferente, sí vemos en él un tipo de repetición estructural basada en la equiparación de su parte mas pequeña con su parte mayor. Pero, lo que me interesa aquí es que la fortuna de ese encuentro que, como digo, duró lo que dura un suspiro, me dio a ver ese tipo de iteración derridiana por la cuál los acontecimientos, o fenómenos en el caso de Barad, se dan a ver en su continúa intra-acción. Era en su gerundio, en su *-ing* de *spacetime* *mattering*, donde se encontraba la repetición más allá de nuestra percepción. Comencé y sigo desde entonces, a esperar y a acoger ese tipo de repetición indiferente a mi propia compulsión. Aquella que, como bien dice Malabou¹⁸⁸, ya no se ocupe de *atar* esa energía traumática que me supera, aquello *Otro (real)*, sino que trate de afinar mis sentidos para abrirle las compuertas hospitalariamente, amorosamente y con respeto¹⁸⁹. Plantea Malabou que, quizás, en términos freudianos, la compulsión de repetición sea más originaria que cualquier otro principio, incluyendo el del placer y, por consiguiente, independiente de ellos. Lo que quiere subrayar Malabou, por tanto, es que la reiteración implica un poder de transformación y este poder se define menos por la producción de diferencias que, por la posibilidad de no repetir esa ligadura, atadura o unión. Lo que estoy diciendo, por tanto, es que la repetición constituye esa *memoria involuntaria* o medida temporal, que corporeiza en nosotros esa *plasticidad intra-activa* que *iterativamente* hace aprehensible el mundo como exterioridad íntima o *extimidad*¹⁹⁰ que, construyéndome, es en sí misma existente antes y después de que seamos capaces de verla o de hablarla.

187. NANCY, Jean-Luc; "Eating well. or the calculation of the subject. An interview with Jacques Derrida". En: VVAA, *Who comes after the subject*, Routledge, Nueva York, 1991, p. 96-119.

188. MALABOU, Catherine. *The new wounded: From neurosis to brain damage*. Fordham Univ Press, 2012, pp.189-203

189. En relación a la noción de *hospitalidad* de Derrida. En: DERRIDA, Jacques. *Of hospitality*. Stanford University Press, 2000.

190. *Extimidad* es un concepto de Jacques Lacan que hace referencia aquello que siendo íntimo en nosotros, es extraño, es decir, a la intimidad conformada por exterioridad. En: LACAN, Jacques. *Seminario de Jacques Lacan. Libro 7, La ética del psicoanálisis*. Paidós, Buenos Aires, 1988 (Orig. 1960).

DESIRE

- I - DISIDENTIFICATION THEORY - PERFORMANCE OF LIBERATED LIFE
- ART - NON-EXPERIENCED EXPERIENCE
- WE - NEW WAY OF REALITY - WE TRUST / WE EMPATHIZE

OBJECTIVE IN ART

- + GENERAL
 - SHOW REFERENCE
 - SHOW ITS REFERENCE
 - SHOW ITS IMPORTANCE
 - RECALIBRATE SENSITIVITY AND EMPATHY - OUT OF LANGUAGE
 - ART WORKS
 - TIME
 - SPACE
 - SCALE
 - HOW ON LIVING
- CONCRETE
- ARTWORK SYSTEM
- CREATE OPPORTUNITY FOR
- DISTANCE TO FEELING
- CREATE STRUCTURES
- AS EXPERIENCES

METHOD

- + ARTIST - PRAGMATIC SUBJECTIVITY
- + OBJECTIVE - WHAT ENVELOPS
 - TIME
 - SPACE
 - RHYTHM
 - IN MOVEMENTS / DIFFERENCES / CHANGING SYSTEM
- + STRUCTURE
 - GENERAL - PATTERN / RHYTHM - CREATE DIFFERENCE BY REPETITION
 - CONCRETE - SYSTEM
 - TO INVEST LANDSCAPE REPRESENTATION
 - TO WORK FROM INSIDE / FROM EVOLUTIONS
- + TECHNIQUE - ARTWORK SYSTEM / RHYTHM IN NATURE

THEME

- + GENERAL
NATURE = RADICAL RECALIBRATION OF ITSELF
- + CONCRET
 - ARTIST BETWEEN SKY
 - FLOOR
- ↓
META-METAPHOR OF THE FLOOR AND CEILING
(SYSTEM OF OUR EXPERIENCES)

PROJECT

- + STICKY TAPE SYSTEM - AIR GING
- + SKY SYSTEM - ONE POINT IN THE SKY
- + FOREST SYSTEM - FOREST AS A COLUMN
- + FLOOR SYSTEM - FLOOR (FROM WINTER TO SPRING)

DESCO

- BAE. MENOS INTERVENCIÓN A LA VIDA POR BIENESTAR MÁS Y SU LIBRE
- YO - TERAPIA DE IDENTIFICACIÓN - 3 PERFORMANCE PERMANENTE DE VIDA LABORADA
- DETE - EXPERIENCIA NO EXPERIENCIADA - AMPHIBIO (KILLY, ALBERT)
- NEGOTIOS - NUEVA MANERA DE PROCURAR - CANTABILIDAD (EMPATITOMAS)

OBJETIVO EN ARTE

- GENERAL
 - JIGAS - PASAJE / DIFERENCIA / OMBROTAMIENTO / NO IMPREVISIÓN
 - EVALUAR MENTELUERO Y HEREDIC - EQUILIBRIO DEL LENGUAJE
 - ARTE Y ¹ / INMUNO → 3 ANTES DE
- CONCEPTO
- PENSAR SIGNIFICADO / SUPLENIR ALA VIDA DE LA RESPONDA
 - ESTRUCTURAS - SU BENE - SENSIBLE
 - EXISTENCIALES

METODO

- REVISTA - SUBESTIMAR FRANTOL
- OBJETIVO - QUANTIFICAR QUANTIFICABLES / DI HAY INTERVENCIÓN SITUACIONAL MIENTE NO ENTENDIENDO ADESP / FLUJO
- ESTRUCTURA / GENERAL - PENSAR - BUNDO - 30 (BIBLIOTECA) / REPRESENTACIÓN
- GENERAL - SISTEMA - INTERVENCIÓN REPRESENTACIÓN / POLÍTICA
- TRASTAR DE LOS CUANTO - ECLOGICIDAD
- TRAZAR - PÉRE - SITUACIONAL / EN ACTIVA

TEMA

- CUERPO - RECONSTRUCCIÓN RADICAL DEL SISTEMA
- GENERAL
- BASTA ENTRA / GARAGE (LIDA) / GAR - METICA - SILENCIO / PRODUCCIÓN - FRENTE CUANTO
- POLICIA (ENLISA) / BESO - WATER NEURO MOLEVICIA / SIMPLE
- MICO - METAFORA DEL TIEMPO Y DEL TELMO
- IMPROVISACIÓN DE EXPERIENCIAS PERIÓDICAS

PLAN PROYECTO

- METAFORA DEL TIEMPO - INVESTIGACIÓN DEL CUERPO - ESTAMPADO
 - METAFORA DEL TIEMPO - INVESTIGACIÓN DEL CUERPO - COLECCIONES
 - METAFORA DEL TIEMPO - POLÍTICA
- METAFORA DEL TIEMPO - INVESTIGACIÓN DEL CUERPO - ESTAMPADO
- METAFORA DEL TIEMPO - INVESTIGACIÓN DEL CUERPO - ESTAMPADO
 - METAFORA DEL TIEMPO - INVESTIGACIÓN DEL CUERPO - ESTAMPADO
 - METAFORA DEL TIEMPO - INVESTIGACIÓN DEL CUERPO - ESTAMPADO
- METAFORA DEL TIEMPO - POLÍTICA
- METAFORA DEL TIEMPO - POLÍTICA
 - METAFORA DEL TIEMPO - POLÍTICA
 - METAFORA DEL TIEMPO - POLÍTICA

**En lo real: proceso artístico a través de la repetición y viceversa .
CASOS DE ESTUDIO.**

**Dans le réel: processus artistique à travers la répétition ou vice versa.
CAS D'ÉTUDE**

**In the real: artistic process through repetition, and vice versa.
CASE STUDIES.**

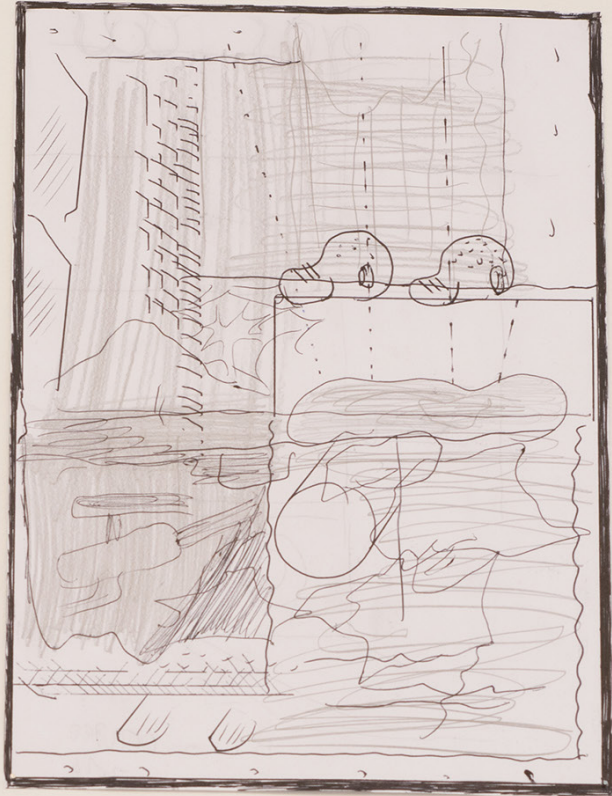


Fig.27. Raul Domínguez. Sin título,
2016.

Fig. 28. Itziar Okariz. *The Statues*,
2018-19.

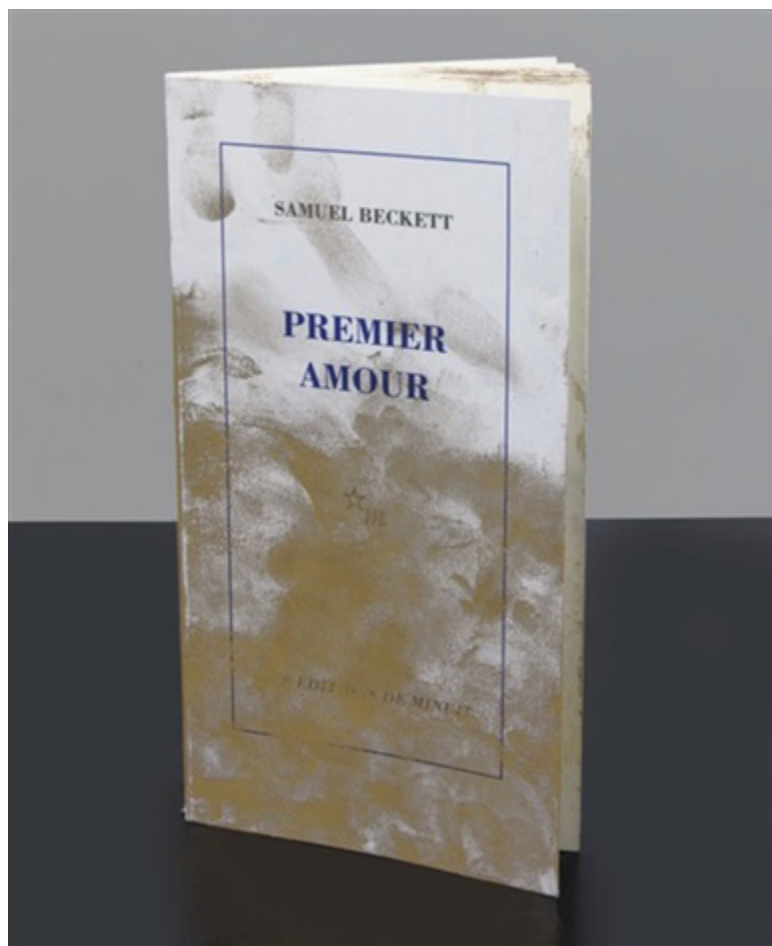
Fig. 29 y 30. Dora García. *I read it with
golden fingers, premier amour*, 2009 y
*Read with golden fingers (la vie mode
d'emploi by Georges Perec)*, 2011

Fig. 31. Jon Mikel Euba. *24 minutes in
Istanbul*, (Re-instalación), 2019.









GEORGES PEREC

LA VIE
MODE D'EMPLOI

—
Romans

ABCDEFGHIJ
K L M N P O Q R S
T U V W X Y Z Ç È
Æ & ab cd ef gh ij
klmnopqrst vw
xyz 1234567890
HACHETTE





3. En lo real: proceso artístico a través de la repetición y viceversa . CASOS DE ESTUDIO.

1. En palabras de Joseph Beuys: "(...) *If man is determined by his environment, then there is no such thing as freedom. If freedom exists, it can only come from creativity. We said that freedom = creativity = man. Therefore freedom is achieved on the basis of the creative principle. (...)*". BEUYS, Joseph. *Joseph Beuys in America Energy Plan for the Western Man: Writings by and Interviews with the Artist*, 1990. Citado en: TAYLOR, Mark C. *Refiguring the Spiritual: Beuys, Barney, Turrell, Goldsworthy*. Columbia University Press, 2012, pp. 113-114.

2. Christoph Menke sostiene: "*For by conceiving of aesthetic pleasure as the effect of aesthetic negativity, he takes up a notion central to the Kantian theory of aesthetic pleasure, that such pleasure arises not in direct confrontation with an object, in our rationally or sensuously testing its qualities, but in our reflective recourse or return (Zurückbeugen) to the process of experiencing the object*". MENKE, Christoph. *The sovereignty of art: aesthetic negativity in Adorno and Derrida*. The Mit Press, 1998, pp.13-14.

3. KLEE, Paul. *Teoría del arte moderno*. Cactus, Buenos Aires, 2007, p. 35. Citado en: IMAZ, Iñaki. *Pintura como Proceso de Individuación. Caracterización y enseñanza*, Tesis doctoral dirigida por José Luis Casado Arsuaga y Jesús Melendez Arranz, Universidad del País Vasco (UPV/EHU), 2014, p. 36, disponible en: < <https://addi.ehu.es/handle/10810/16269> > [consulta 22-08-2016]

Este apartado tratará de desplegar, en toda su intensidad, el método de trabajo esperado como resultado de esta investigación artística. Mientras que en el primer capítulo se ha presentado la repetición como estrategia reflexiva del artista, en la segunda parte se ha iniciado una apertura de esa definición para tratar de liberar al proceso artístico a través de la liberación de la repetición y viceversa. De este proceso de liberación, dependerá la resolución de este capítulo. Se tratará entonces de visibilizar el proceso artístico de cinco artistas, con la esperanza de que esa percepción devenga producción.

La libertad no es algo dado sino que, como decía Joseph Beuys¹, se construye. Liberarse de algo, liberar a algo o alguien de algo, no se basa en un acto de renuncia, al menos desde el punto de vista escéptico y no cínico, al que este estudio se atiene. Estar liberado de algo, entraña poder elegirlo o, incluso, olvidarlo. Por tanto, la liberación del proceso artístico y de la repetición tiene mucho que ver con la liberación de una misma como productora, sea artista o espectadora, escritora o lectora, analizante o analista, alumna o profesora, etc. De esta forma, este planteamiento demostraría que la tarea de la investigación artística no se reduce a la percepción *pasiva* de resultados en arte, sino que también ha de actuar en y a través del proceso en arte. Se trata entonces del esfuerzo, hecho a lo largo de la elaboración de esta tesis, basado en convertir toda lectura en escritura y, a su vez, toda escritura en escucha. En este sentido, Christoph Menke, en referencia a Theodor Adorno, sostiene que placer estético no se desprende del enfrentamiento con un objeto, sino de nuestro retorno al proceso de experimentar el objeto². Algo parecido entonces es lo que ofrece la pintura en tanto que *volver a ver*³ aquello que continuamente se está pintando ante y con nuestra mirada. Esta similitud entre el tipo de resultado de la investigación artística y de la producción en arte a través de aquel *retorno* o el *volver a ver*, es decir, a través de la repetición, es fundacional de la metodología aquí buscada. Este vínculo se basa en concebir el objeto arte no como algo inmóvil, fijo e incuestionable, sino como un proceso abierto e inacabado. De hecho, en dicho proceso han intervenido, están interviniendo e intervendrán decisiones, condiciones, límites, capacidades y fuerzas del artista, del espectador, de la institución o sistema de exhibición, simultáneamente a aspectos materiales, espaciales, temporales de su contexto y, por tanto, del

propio enredo que rodea a la pieza y simultáneamente la constituye. Esta concepción implica la imposibilidad de definir la obra de arte bajo una lógica causal que relacione de forma lineal, y casi narrativa, lo que la pieza realmente es y lo que el autor quería que fuera o, actualmente, quiere que sea. Este punto libera a la investigación artística de una estructura jerarquizada sometida a un centro para, en su lugar, abrirse a intuiciones o, de forma más precisa, al *no saber* de esas intuiciones⁴.

La cuestión de la libertad se presenta como crucial no sólo para la producción e investigación artística sino, también, para el momento actual en el que vivimos. En una época en la que nuestros movimientos, comunicaciones e incluso, nuestros pensamientos están siendo continuamente monitorizados y recopilados con fines comerciales, es todo un reto conservar cierta libertad. En esta situación, Franco Berardi señala la importancia de distinguir el placer del deseo, para enfocarse en éste último⁵. Pero esto no es fácil, de hecho, como sostiene Etel Adnan, la mayoría de la gente no se atreve a aceptar las consecuencias de sus pasiones⁶. En este sentido, Adnan admira la generosidad de Friedrich Nietzsche que, como escribe, nos enseñó una forma radical de amor no sólo del Ser, sino también de todas las cosas secundarias, de todo aquello que tocaba su mente y su corazón. Por tanto, esta investigación defiende que el artista, o mejor, que toda persona productora, es aquella que arriesga su estabilidad para entrar y mantenerse en ese estado inestable, casi irracional, de generosidad, sensibilidad y amor que es permeable a todas las corrientes que le tocan. Ahí, el cuerpo de uno *desaparece*, se olvida y se libera, para permanecer en el enredo de las relaciones que le constituyen y que, a su vez, y sólo en parte, él mismo desencadena. Ser libre, mejor dicho, mantenerse liberado implica algo similar a un continuo *trabajo de limpieza* de aquellos *clichés*⁷, pero también de aquellas capacidades aprendidas y conocidas que pueden nublar nuestra percepción y reprimir nuestra apertura a lo desconocido, Otro. Así, se propone limpiar la mirada para ver y, a través del acto de generosidad que implica toda producción, *ver la mirada de lo Otro*. En este punto, recuerdo las siguientes palabras de Txomin Badiola: “*Ahora no hay ese paradigma [...] unitario (se refiere a la carencia de orden simbólico). Lo que hay es una dispersión, una fragmentación de todo. Entonces la herramienta del arte nunca ha sido más necesaria, porque antes lo que introducía era un elemento de inestabilidad dentro de un orden que ya era muy pesante. Ahora no existe el orden, lo que introduce esto es precisamente una especie como de*

4. MARTINEZ, Chus. “How a Tadpole Becomes a Frog. Belated Aesthetics, Politics, and Animated Matter: Toward a Theory of Artistic Research”. En: *The books of books*, Catalog 1/3. Kassel, Alemania: Hatje Cantz Verlag, 2012, pp. 46- 57.

5. BERARDI, Franco (Bifo). “*Transverse*”. En: *The books of books*, Catalog 1/3. Hatje Cantz Verlag, Kassel, Alemania, 2012. pp. 611 -617.

6. ADNAN, Etel. “*The Cost for Love We Are Not Willing to Pay*”. En: *The books of books*, Catalog 1/3. Hatje Cantz Verlag, Kassel, Alemania, 2012. pp. 94-97.

7. En palabras de Deleuze: “*Al contrario, la pintura moderna está invadida, asediada por fotos y clichés que se instalan sobre la tela aun antes de que el pintor comience su trabajo. En efecto, sería un error creer que el pintor trabaja sobre una superficie blanca y virgen. La superficie está por entero cubierta virtualmente por todo tipo de clichés con los que tendrá que romper.*” DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Editions de la différence, 1984.

adiestramiento para poder soportar ese orden caótico en el que estamos(...).⁸

En este sentido, el trabajo del artista no se basaría tanto en la producción de algo como fin en sí mismo, sino en generar las condiciones necesarias para que el otro, y *lo Otro*, sea.

Teniendo en cuenta estas premisas, no es que se hayan elegido a los siguientes artistas, sino que sus producciones han acompañado de forma natural la producción tanto de esta tesis, como de mi proyecto artístico. Todos ellos son referentes en mi trabajo. Además, como se observa, su proceso artístico no busca tanto un resultado particular, sino desencadenar en una serie de relaciones independientes de toda lógica causal. De esta forma, proceden no sólo a su liberación en tanto que autores, sino también a la liberación de la obra respecto del autor que la ha creado. A su vez, este proceso busca liberar, o al menos no reducir la acción, del espectador pero también de los demás elementos, entes animados y no animados, constitutivos de sus proyectos, acogidos en su estatus de productores de la obra. Por tanto, su proceso artístico ofrece el lugar idóneo para el desarrollo y experimentación del método aquí buscado, en tanto que, modo específico de acercamiento al proceso artístico actual.

Respecto a su relación con la repetición, la serie de imágenes presentadas en el anterior capítulo son esclarecedoras. En primera instancia, hay algo inmediato en ellas que, como el sonido, entra directamente al cuerpo sin pasar por el entendimiento. Intuyo aquí que esto se debe a la manera específica que tiene cada artista de articular los procesos de presentación y representación inherentes al trabajo en arte. Recordando el *paradigma del idiota*⁹ que, como el artista, hace una cosa para que sea otra, parece que estas piezas presentan en ellas mismas sus fuerzas representativas para que, en el juego de estas fuerzas, se produzca su forma contraria, es decir, su presentación¹⁰. Es así cómo Raúl Domínguez dibuja el sonido en su *devenir-espacio*, Dora García toca la lectura en su *devenir-cuerpo*, Itziar Okariz corporaliza el tránsito de la escultura de Jorge Oteiza en coreografía y Jon Mikel Euba convierte el instante fotográfico en el devenir de la *masa-mancha* que lo constituye. Por tanto, como sostiene Menke, *lo que distingue las formas del arte de otras formas de representación es que, el arte intenta producir o afectar a esas formas de representación a partir de algo sin forma*¹¹. En este sentido, los ejemplos anteriores muestran ese tránsito o devenir entre aquello que tiene forma y aquello que no, dejando

8. BADIOLA, Txomin, entrevista realizada por Natalia Vegas al artista el 24 de noviembre de 2011. En: VEGAS MORENO, Natalia. *Aproximaciones a una experiencia de malestar contemporáneo. Entre la ausencia del símbolo-arte y el encuentro con las malas formas en la obra de Jon Mikel Euba*. Tesis doctoral dirigida por Ana Arnaiz y Elena Mendizabal. Universidad del País Vasco (UPV/EHU), 2016, p. 78

9. DELEUZE, Gilles. "Qu'est-ce que l'acte de création?". Conferencia en *cadre des Mardis de la Fondation Femis*, Paris, 1987. [en línea] Disponible: <<https://www.youtube.com/watch?v=2OyuMJMrCRw>>

10. MENKE, Christoph entrevistado por SAIZ, Manuel. "One True Art - 16 respuestas a la pregunta qué es el arte". [en línea] Disponible: <<https://vimeo.com/101201865>> (Última consulta: 24-09-2019)

11. *Ibidem*

que la obra se configure como *forma-límite* que, en estos casos, se visibiliza por repetición. Se descubrirá entonces que lo interesante del trabajo de estos artistas para esta investigación, es su modo particular de acercamiento a la repetición a través del proceso artístico y viceversa. De alguna manera, estos artistas no se refugian en la comunicación de un tema o en la materialización y representación de una idea para llevar a cabo sus proyectos, sino que se internan en la mutabilidad, es decir, en la fuerza de las formas que, cuestionando la linealidad de la representación, encarna aquello que no tiene forma, ni se puede decir con palabras. De esta manera, poco a poco este estudio va procurando un acercamiento a ese *no-encuentro* de lo real, aunque siempre de una forma lateral ya que, como sostiene Jacques Lacan, no se puede acceder de forma directa¹².

Ya se sostenía en la introducción, que lo significativo para este estudio es el modo o la forma por la que cada artista trabaja en el proceso artístico a través de la repetición y viceversa, es decir, la manera en que cada uno experimenta la repetición a través del proceso artístico. En relación a esto, y tras el análisis de los cuatro casos de estudio, puedo afirmar que la repetición no se reduce a una estrategia artística, en tanto que técnica ya aprendida, entendida y fácilmente aplicable. De forma similar, tampoco se puede definir sólo como un material del artista ya que, parecería que la repetición pertenece únicamente a un campo designado por el autor. Pero entonces, ¿cómo definir exactamente este tipo repetición si emerge al mismo tiempo y solamente en su relación con otras cosas? Esta cuestión es similar a la que enfrenta toda investigación artística a la hora de definir el arte ya que, el arte o el proceso artístico funcionan como el color o el arcoíris; éstos no se encuentra en ningún punto fijo, sino que emergen en el cruce de determinadas condiciones y circunstancias espaciales, temporales y materiales que se cruzan, a su vez, con la percepción, sensibilidad y disposición de un agente que, estando a la espera y a la escucha, los presencia. Se presenta así el proceso artístico como un conglomerado de formas que dan cuenta de lo que no tiene forma. Según Menke, eso informe es la fuerza que en su *no-forma* es formadora¹³, mientras que la forma estaría más del lado de la capacidad en tanto que repite una forma general que, en el caso del sujeto, es la de la praxis social¹⁴. Según Menke, el arte se encontraría entonces, en el tránsito o retorno de la fuerza a la capacidad. Entonces, tanto el arte y el proceso artístico, como la repetición ¿son algo o son relaciones?

12. "(...) para Lacan, el Otro instaura en el psiquismo una fisura, instituye una falta. El tesoro de significantes que el Otro supone, opera en cada psiquismo particular como discurso no reconocido. Esta falta estructurante, ha dado pié para ubicar en ese lugar, no sólo la causa del deseo –el denominado objeto a-, sino también, un saber que el yo del sujeto desconoce". En: ÁLVAREZ, Manuel I. *La repetición, una interpretación psicoanalítica: Freud y Lacan*. Tesis doctoral dirigida por Gerardo Gutiérrez Sánchez, Universidad Complutense de Madrid, 2016, pp. 211-212. Disponible en: <<https://eprints.ucm.es/38287/>> [Consulta 3-12-2018]

13. MENKE, Cristoph entrevistado por SAIZ, Manuel, op.cit., "One True Art..

14. MENKE, Christoph, "La fuerza del arte. Siete tesis", Revista INDEX, no 0, 2010. pp. 6-8. [en línea] Disponible en: <<https://www.macba.cat/es/aprender-investigar/publicaciones/index-numero-0>> [consulta 4-1-2015]

15. Michel Serres escribe: "*Being or relating, that is the whole question. It is undoubtedly not an exclusive one. I still shall not decide whether the parasite is relation or real, whether it is an operator or a monad*". SERRES, Michel. *The Parasite*, Johns Hopkins UP, Baltimore, 1982, p.224.

16. Ibidem, p.227

17. Ibidem, pp. 225-226.

Michel Serres en su libro *The Parasite* se pregunta algo similar. Para el autor *being or relating* es toda una cuestión¹⁵. Prosigue diciendo que indudablemente una opción no excluye a la otra, pero él no siempre puede decidir si el parásito es relacional o real, si es operador o nómada. Comienza así su definición de los *cuasi-objetos* como aquellos localizados en el entre, que son constructores de intersubjetividad, es decir, del *nosotros* que se hace gracias a los intercambios del yo; "*The we is made by the bursts and occultations of the I. The we is made by passing the I. By exchanging the I. And by substitution and vicariance of the I*"¹⁶. Básicamente, se podría definir los *cuasi-objetos* como objetos utilizados para hacer otras cosas con otros agentes. En este sentido, se mantiene que los artistas aquí analizados conciben de la misma manera tanto la repetición, como el proceso artístico, es decir, los acogen para que devengan otra cosa. Lo interesante aquí, es cuando Serres define estos objetos por medio del ejemplo del objeto del balón y sostiene; "*We remember how it turns around the quasi-object, how the body follows the ball and orients it. (...) It shows that we are capable of ecstasy, of difference from our equilibrium, that we can put our center outside ourselves. The quasi-object is found to have this decentering. From then on , he who holds the quasi-object has the center and governs ecstasy. The speed of passing accelerates him and causes him to exist. Participation is just that d has nothing to do with sh ing, at least when it is thought of as a division of parts. Participation is the passing of the "I" by passing. It is the abandon of my individuality or my being in a quasi-object that is there only to be circulated. It is rigorously the transsubstantiation of being into relation. Being is abolished for the relation. Collective ecstasy is the abandon of the "I" 's on the tissue of relations. This moment is extremely dangerous one. Everyone is on the edge of his or her inexistence. But the "I" as such is not suppressed. It still circulates, in and by the quasi-object*"¹⁷. De esta manera, concibo ese momento como familiar y simultáneamente extraño y muy difícil de explicar porque como el amor, hay que vivirlo. Se trata de ese instante en el que la oscilación de la *repetición-reproducción* deviene su contrario, es decir, *repetición-acontecimiento*. Esta transformación se da a ver en su cruce o encuentro con el devenir de las formas y las no-formas, las fuerzas y las capacidades de la mutabilidad de las formas ya no sólo del proceso artístico, sino de todo proceso creador generadas por lo humano o no, animado o no. Ahí, una se libera no sólo de su lógica sino, y sobre todo, de lo que quiere, para sentir y sentirse en la opacidad del enredo de las relaciones que continuamente reconfiguran, *deconstruyen y reconstruyen* tanto lo que somos como lo que no somos, lo que hacemos, como lo que no.

Respecto a este devenir, Serres dice que seguir el trayecto del balón puede ser un problema para aquellos teóricos demasiado acostumbrados a ser sujetos amparados en el sometimiento de los objetos como si fueran sus esclavos.¹⁸ Aquí, por tanto, el artista, habituado a la inestabilidad de las formas, tiene ventaja. De esta manera, si Serres localiza el parásito y el cuasi-objeto en el intermedio entre aquello *logical* y el *devenir material*, ese será el lugar también de la repetición a través del proceso artístico.

Entonces, la *repetición-reproducción*, al igual que los *cuasi-objetos*, se comporta como lo que Serres denomina *comodín*, o fichas de juego que uno pasa o intercambia para la construcción del *nosotros*. Ese nosotros se fabrica con cualquier cosa y por consiguiente, su lógica es, como el objeto arte o el color, localmente indeterminada. Pero el autor pone el acento en el pase, es decir, en la relación que se desencadena. En ese lugar intermedio, sitúa al parásito manteniendo que, a diferencia de los cuasi-objetos anteriores, su atributo fundacional es su especificidad¹⁹. Los intercambios parasitarios no funcionan con / en cualquier cosa o ente. Así, si los primeros, comodines o señuelos, los denomina como cuasi-objetos blancos, mientras que los segundos son los negros y opacos, debido a que se crean en el entramado de las relaciones. Esta diferenciación se asemeja a la distinción que hace Deleuze de aquella repetición más del orden del acontecimiento y menos de la reproducción²⁰. El filósofo escribe que mientras una opera de forma visible y *desnuda*, es decir blanca y claramente, la otra se despliega de una forma menos visible y *vestida*. Así, si la primera repetición puede funcionar al igual que un cuasi-objeto blanco, es decir, como un balón o como el dinero, que como sostiene Serres, *no es gran cosa porque lo es todo*²¹, la segunda repetición no se puede atener a esas generalidades, mas propias de la metáfora y de la sustitución. Ésta última se localiza en el *enredo situado* o mejor, es la forma, que como el parásito, se reconfigura en el vínculo específico del que depende, visualizando así lo informe y no medible del enredo. Aquí, depende de nosotros la posibilidad de que algunos de los *cuasi-objetos* se vuelvan sujetos, a través de los vínculos o intercambios parasitarios que hacemos al hablar, al comer, al reproducirnos. En definitiva, Serres subraya que sólo hay algo de nosotros si se opera esta transformación. En definitiva, *sólo vivimos de relaciones*²².

18. SERRES, Michel, op.cit., *The Parasite...*, pp. 225.

19. SERRES, Michel. *The Parasite*, en op.cit., p.232.

20. DELEUZE, Gilles. *Diferencia y repetición*. Amorrortu. Buenos Aires, 2002. (Orig. 1968).

21. SERRES, Michel. *The Parasite*, en op.cit., p.232.

22. *Ibidem*, pp. 234.

23. WINNICOTT, Donald W.
"Transitional objects and transitional phenomena—a study of the first not-me possession". *International journal of psycho-analysis*, vol. 34, 1953, p. 89-97.

24. PESKIN, Leonardo. "El objeto a". *Psicoanálisis: ayer y hoy*, no 2. 2004. [en línea] Disponible en: <<http://www.elpsicoanalisis.org.ar/old/impnumero2/elobjetoa2-doc.htm>> (Consulta 10-10-2019)

25. *Ibidem*.

26. Citado en PESKIN, Leonardo. *op.cit.*, "El objeto a"...

Así, gracias a los *estudios de casos* realizados, se muestra cómo cada artista corporeiza los vínculos resultantes y generadores en su proceso artístico. Se trata de un baile situado en la mutabilidad de las formas a través de su afección y contacto con las *no-formas*. Este contacto se puede buscar e iniciar con cualquier ritmo, señuelo o cuasi-objeto repetido. Sin embargo, encontrar dicho contacto supone que éste devenga relación en tanto que, coproducción con la fuerza y lo informe de lo real. Al producir lo contrario de lo que primeramente es, presenta la estructura paradójica de la obra de arte. Para ello, como ya se decía, es necesario un proceso de liberación o abandono del *yo* para seguir el devenir del balón. En este sentido, los proyectos analizados, están colocados en el camino de esa transformación.

Por consiguiente, y en relación a los *causi-objetos*, para los artistas analizados la repetición funciona como algo parecido a lo que Donald Winnicott denominó como *objeto transicional*²³. Esta noción determina ese objeto al que se agarra el niño en su tránsito hacia la independencia identitaria de la madre. Lo curioso aquí, es que el niño destruye ese objeto para averiguar la capacidad de supervivencia del objeto como ente independiente del sujeto. Para Winnicott, ese objeto siempre está siendo destrozado y esta destrucción se convierte en el fondo inconsciente del amor por un *objeto real*, éste es, un objeto fuera del área del control *omnipotente* del sujeto. Estas palabras me recuerdan al "objeto a" de Jacques Lacan. De hecho, Lacan reconoció haberse inspirado en el objeto transicional de Winnicott para desarrollar su hipótesis²⁴. Así el *objeto a* remite al deseo inalcanzable y, como tal, no es simbólico ni imaginario, sino real. En este sentido, Winnicott también subraya que el *objeto transicional* es importante en su realidad, no en su simbolismo. Estas afirmaciones, profundizan en el modo en el que la repetición se aleja del significado, para situarse en el significante, ayudando así al mismo movimiento en el proceso artístico. Por tanto, el lugar de ese *objeto a* o *transicional* es el del significante y tanto por su carácter de artificio, como por su fugacidad, redobla la ausencia de la que emanó²⁵. Según Catherine Millot: "*Si se proyectase sobre él una luz demasiado viva, desaparecería, (...) no es más que el fruto de la sombra: ese objeto inapresable no es sino una pequeña nada. (...) La sombra, en vez de servirle de velo a ese objeto, es la única que lo hace existir (...). Más bien es él el que oficia de velo apropiado para hacer surgir la dimensión del más allá en que se sustenta el deseo. Así, la sublimación es reproducción, repetición indefinida del engendramiento del vacío al cual el significante da la estructura*"²⁶.

Se clarifica aquí, cómo ambas acepciones, tanto la del *objeto transicional*, como la del *objeto a*, están en relación no tanto a una obra concreta, sino a la reelaboración de la misma, es decir, a su repetición o mejor, a la destrucción de su repetición. De esta forma, se presenta el vínculo entre el estatus paradójico de la repetición, de la obra de arte y del deseo del sujeto. Lo importante aquí, es que poniendo el foco en el deseo inalcanzable, repetición imposible o/y objeto inasible, se destruye todo objeto fijo para, de este modo, poder abrazar, coproducir y coexistir con lo que sobrevive más allá del control del sujeto. Esto muestra el camino hacia la liberación de la obra del reconocimiento o expectativas del sujeto que la produce. Así la reelaboración en el proceso artístico, es decir, su repetición, será como la sombra que constituye al *objeto a* o al parásito, no se dará separada sino en relación, siempre operando en ese enredo o mutabilidad.

27. SERRES, Michel. *The Parasite*, Johns Hopkins UP, Baltimore, 1982, p.234.

Se ha visto hasta aquí, cómo la repetición concebida como un *cuasi-objeto* de Serres provoca un abandono y, consecuentemente, una liberación y descentramiento del *yo*, o como el *objeto transicional* de Winnicott o en relación al *objeto a* de Lacan, traza el camino hacia una liberación de la obra del control del autor. Ahora, y para terminar, faltaría una reflexión sobre cómo las repeticiones y los procesos artísticos, aquí estudiados, entretejen esa transformación abierta y libre y, a su vez, cómo este hecho se comunica en este escrito. En este sentido, desde el inicio se ha confiado en que las confluencias entre los procesos de estos cuatro casos de estudio, junto con el procedimiento de la narración de esta tesis, den cuenta de un espacio de *escucha-escritura* que resulte en un tipo de metodología de investigación artística.

Por tanto, se defiende aquí que el proceso artístico en relación a la repetición y viceversa, son tratados por los artistas anteriores como un entramado de fuerzas y capacidades en perpetuo movimiento y no como una serie de actos secuenciales y seriales bajo el control de la lógica del sujeto, sea productor o espectador. Así, la estructura de este apartado ejemplifica la estructura seguida en cada caso de estudio con el fin de desprender a la repetición, al proceso artístico y a su transcripción en esta tesis, de una lógica causal. De esta forma, todos los primeros apartados, tras la introducción, abordan la relación entre lo simbólico y la repetición a través del proceso artístico que, como aquí, concluyen con la descentralización ejemplificada por el *Soy símbolo del otro*²⁷ dicho por Serres. Los segundos capítulos, han abordado la cuestión de lo

28. Extimidad es un concepto de Jacques Lacan, ya usado en páginas anteriores, que hace referencia aquello que siendo íntimo en nosotros, es extraño, es decir, a la intimidad conformada por exterioridad. En: LACAN, Jacques. *Seminario de Jacques Lacan. Libro 7, La ética del psicoanálisis*. Paidós, Buenos Aires, 1988 (Orig. 1960).

29. BARAD, Karen. *Intra-actions, Interview of Karen Barad by Adam Kleinmann*. Mousse Magazine 34. Milán, 2012. [en línea] Disponible en: < https://www.academia.edu/1857617/_Intra-actions_Interview_of_Karen_Barad_by_Adam_Kleinmann_ > [consulta 4-09-16]

real en relación con la repetición interna-externa, es decir, *extima*²⁸ del sujeto-productor. Esto se relaciona con lo aquí denominado como la reelaboración que implica tanto el *objeto transicional*, como el *objeto a* por su contacto con lo real. Ambos apartados ejemplifican la posición de la repetición *en escena* y *en retiro* planteadas, respectivamente, en el capítulo anterior. Por último, las terceras partes se sitúan sino *en encuentro con lo real*, si hacia a él. Es aquí dónde, tras la liberaciones anteriores, se produce el punto clave de metodología buscada, basada en una escritura que corporeice la ficción de la que surge el sentido de todo lo hecho. Se trata aquí, por fin, de la generación no de una cosa, sino de *un hacer* que encarna una relación. Ponerle cuerpo a esta relación ha sido el fin de esta escritura y, por tanto, ha sido comprendida no como respuesta, sino como responsabilidad. Un tipo de responsabilidad, que como bien dice Karen Barad²⁹, no sólo se reduce a dar la bienvenida a lo Otro, sino que se funda en la posibilidad de generar las condiciones adecuadas para que ese Otro responda. Por tanto, el tejido aquí cosido a través del proceso artístico en relación a la repetición, habilita la capacidad de respuesta que entraña la responsabilidad inherente al proceso de liberación hacia lo real que ambos, la repetición y el proceso artístico, encaran y encarnan.

3. Dans le réel: processus artistique à travers la répétition ou vice versa. CAS D'ÉTUDE.

Ce chapitre essaiera de déplier, dans toute son intensité, la méthode de travail espérée comme résultat de cette recherche scientifique. Alors que dans le premier chapitre la répétition a été représentée comme étant une stratégie réflexive de l'artiste, dans la seconde partie une ouverture de cette définition a été initiée afin d'essayer de libérer le processus artistique à travers la libération de la répétition et vice versa. C'est de ce processus de libération que va dépendre la résolution du présent chapitre. Il s'agira dès lors de rendre visible le processus artistique de cinq artistes, en espérant que cette perception devienne production.

Tenant compte de cette prémisse, le fait est que ce ne sont pas les artistes choisis, mais leurs productions, qui ont accompagné de façon naturelle la production, aussi bien cette thèse que de mon projet artistique. Tous sont une référence dans mon travail. En outre, comme on peut l'observer, leur processus artistique ne recherche pas tant un résultat particulier, mais plutôt à déclencher une série de relations indépendantes de toute logique fortuite. De cette façon, ils procèdent non seulement à leur libération en tant qu'auteurs, mais aussi à la libération de l'œuvre par rapport à l'auteur l'ayant créée. À son tour, ce processus cherche à libérer, ou au moins à ne pas réduire, l'action du spectateur mais aussi des autres éléments : êtres animés et non animés, constitutifs de leurs projets, en les accueillant dans leur statut de producteurs de l'œuvre. Par conséquent, leur processus artistique offre le lieu idéal pour le développement et l'expérimentation de la méthode ici recherchée en tant que mode spécifique de rapprochement au processus artistique actuel.

En ce qui concerne leur relation avec la répétition, la série d'images présentée au début de ce chapitre est clarifiante. Tout d'abord, il y a quelque chose d'immédiat en elles qui, comme le son, entre directement dans le corps sans passer par l'entendement. Je pressens ici que cela est dû à la manière spécifique que chaque artiste utilise pour articuler les processus de présentation et de représentation inhérentes au travail dans l'art. En rappelant le *paradigme de l'idiot*¹ qui, comme l'artiste, fait une chose pour qu'elle en soit une autre, il semble que ces pièces présentent en elles-mêmes leurs forces représentatives pour que, dans le jeu de ces forces, se produise leur forme contraire, c'est-

1. DELEUZE, Gilles. "Qu'est-ce que l'acte de création?". Conferencia en *cadre des Mardis de la Fondation Femis*, Paris, 1987. [en línea] Disponible: <<https://www.youtube.com/watch?v=2OyuMJMrCRw>>.

2. MENKE, Cristoph entrevistado por SAIZ, Manuel. "One True Art - 16 respuestas a la pregunta qué es el arte". [en línea] Disponible: <<https://vimeo.com/101201865>> (Última consulta: 24-09-2019)

3. "(...) para Lacan, el Otro instaura en el psiquismo una fisura, instituye una falta. El tesoro de significantes que el Otro supone, opera en cada psiquismo particular como discurso no reconocido. Esta falta estructurante, ha dado pié para ubicar en ese lugar, no sólo la causa del deseo —el denominado objeto a-, sino también, un saber que el yo del sujeto desconoce". En: ÁLVAREZ, Manuel I. *La repetición, una interpretación psicoanalítica: Freud y Lacan*. Tesis doctoral dirigida por Gerardo Gutiérrez Sánchez, Universidad Complutense de Madrid, 2016, pp. 211-212. Disponible en: <<https://eprints.ucm.es/38287/>> [Consulta 3-12-2018]

4. Michel Serres escribe: "Being or relating, that is the whole question. It is undoubtedly not an exclusive one. I still shall not decide whether the parasite is relation or real, whether it is an operator or a monad". SERRES, Michel. *The Parasite*, Johns Hopkins UP, Baltimore, 1982, p.224.

à-dire, leur présentation². C'est ainsi que Raúl Domínguez dessine le son dans son *devenir-espace*, Dora García aborde la lecture dans son *devenir-corps*, Itziar Okariz donne corps au transit de la sculpture de Jorge Oteiza en une chorégraphie, et Jon Mikel Euba transforme l'instant photographique en devenir de la *masse-ébauche* qui le constitue. Par conséquent, tout comme le soutient Menke, ce qui différencie les formes de l'art des autres formes de représentation c'est, ce que l'art essaye de produire ou d'attribuer à ces formes de représentation à partir de quelque chose sans forme. De ce fait, les exemples antérieurs montrent cette transition ou devenir entre ce qui a une forme et ce qui n'en a pas, laissant l'œuvre comme *forme-limite* qui, dans ces cas, est rendue visible à travers la répétition. Nous découvrirons alors que ce qui est intéressant dans le travail de ces artistes, pour cette recherche, est leur façon particulière d'aborder la répétition à travers le processus artistique et vice versa. D'une certaine manière, ces artistes ne se réfugient pas dans la communication d'un thème ou dans la matérialisation et représentation d'une idée pour mener à bien leurs projets, sinon qu'ils se plongent dans la mutabilité, c'est-à-dire, dans la force des formes qui, tout en questionnant la linéarité de la représentation, incarnent ce qui n'a pas de forme, et ce qui ne peut pas être dit avec des mots. De cette façon, cette étude va peu à peu procurer un rapprochement à cette *non-rencontre avec le réel*, bien que toujours de manière latérale puisque, comme le soutient Jacques Lacan³, on ne peut pas y accéder de façon directe.

Nous avons déjà avancé dans l'introduction, que ce qui est significatif pour cette étude c'est le mode ou la forme avec laquelle chaque artiste travaille dans le processus artistique à travers la répétition et vice versa, c'est-à-dire la manière avec laquelle chacun expérimente la répétition à travers le processus artistique. Par rapport à cela, et suite à l'analyse des cinq cas de cette étude, je peux affirmer que la répétition ne se réduit point à une stratégie artistique, en tant que technique déjà apprise et facilement applicable. De la même façon, elle ne peut pas être seulement définie comme un matériel de l'artiste car il semblerait alors que la répétition appartienne uniquement à un domaine désigné par l'auteur. Comment peut-on définir exactement ce type de répétition s'il surgit en même temps et uniquement dans sa relation avec d'autres choses?

Michel Serres se pose la même question dans son livre *The Parasite*. Pour l'auteur de *being or relating*⁴ c'est toute la question. Il poursuit en disant qu'indubitablement une option n'exclut pas l'autre, mais qu'elle ne pourra

pas toujours décider si le parasite est relationnel ou réel, s'il est opérateur ou nomade. Ainsi commence sa définition des *quasi-objets* comme ceux localisés dans <<l'entre>>, qui sont constructeurs d'intersubjectivité, c'est à dire, du nous qui se fait grâce aux échanges avec le moi.

5. SERRES, Michel. op.cit. *The Parasite...*, pp. 225-226.

Fondamentalement, on pourrait définir les quasi-objets comme des objets employés pour faire d'autres choses avec d'autres agents. Dans ce sens, on maintient l'idée que les artistes analysés ici conçoivent de la même manière aussi bien la répétition, que le processus artistique, ils les accueillent de sorte que tous deux puissent devenir autre chose. Ce qui est ici intéressant, c'est lorsque Serres définit ces objets moyennant l'exemple de l'objet du ballon et prétend; *"We remember how it turns around the quasi-object, how the body follows the ball and orients it. (...) It shows that we are capable of ecstasy, of difference from our equilibrium, that we can put our center outside ourselves. The quasi-object is found to have this decentering. From then on, he who holds the quasi-object has the center and governs ecstasy. The speed of passing accelerates him and causes him to exist. Participation is just that it has nothing to do with sharing, at least when it is thought of as a division of parts. Participation is the passing of the "I" by passing. It is the abandon of my individuality or my being in a quasi-object that is there only to be circulated. It is rigorously the transsubstantiation of being into relation. Being is abolished for the relation. Collective ecstasy is the abandon of the "I" 's on the tissue of relations. This moment is extremely dangerous one. Everyone is on the edge of his or her inexistence. But the "I" as such is not suppressed. It still circulates, in and by the quasi-object"*⁵. De cette façon, je conçois ce moment comme familier et simultanément étrange et même très difficile à expliquer car tout comme l'amour, il faut qu'il soit vécu. Il s'agit de cet instant où l'oscillation de la *répétition-reproduction* devient son contraire, en un mot, *répétition-événement*. Cette transformation s'observe lors de sa rencontre ou de son face à face avec le devenir des formes et des *non-formes*, les forces et les capacités de la mutabilité des formes et non seulement du processus artistique, mais de tout processus créateur, produites par l'humain ou non, de l'animé ou non. On se libère à ce point non seulement de sa logique mais, et surtout, de ce que l'on veut, pour sentir et se sentir dans l'opacité de l'imbroglie des relations qui continuellement re-configurent et dé-construisent aussi bien ce que nous sommes, que ce que nous ne sommes pas, ce que nous faisons et ce que nous ne faisons point. De cette manière, si Serres localise le parasite et le quasi-objet dans l'intermède entre ce qui est logique et le devenir

matériel, il s'agira là aussi de la place de la répétition à travers le processus artistique.

6. SERRES, Michel. *The Parasite*, en op.cit., p.232.

7. DELEUZE, Gilles. *Diferencia y repetición*. Amorrortu. Buenos Aires, 2002. (Orig. 1968).

8. WINNICOTT, Donald W. "*Transitional objects and transitional phenomena—a study of the first not-me possession*". *International journal of psycho-analysis*, vol. 34, 1953, p. 89-97.

9. PESKIN, Leonardo. "*El objeto a*". *Psicoanálisis: ayer y hoy*, no 2. 2004. [en línea] Disponible en: <<http://www.elpsicoanalisis.org.ar/old/impnumero2/elobjetoa2-doc.htm>> (Consulta 10-10-2019)

Ensuite, la *répétition-reproduction*, de même que les *quasi-objets*, se comporte comme ce que Serre appelle un joker ou des pions de jeu que l'on se passe ou échange afin de réaliser la construction du nous. Ce « nous » se fabrique avec n'importe quoi et, par conséquent, sa logique est, tout comme l'*objet-art* ou la couleur, localement indéterminée. Mais l'auteur met l'accent sur le transfert, c'est à dire dans la relation qui s'en déclenche. En cette place intermédiaire, il situe le parasite en maintenant qu'à différence des *quasi-objets* antérieurs, sa spécificité⁶ est justement sa caractéristique constitutive. Les échanges parasitaires ne fonctionnent pas avec / dans n'importe quoi ou n'importe qui. De ce fait, si les premiers, les jokers ou les leurres sont dénommés comme quasi-objets blancs, les seconds sont les noirs et les opaques dû au fait qu'ils se créent dans le canevas des relations. Cette différenciation ressemble à la distinction que fait Gilles Deleuze de cette répétition plus de l'ordre de l'évènement et moins de la reproduction⁷. Ce philosophe écrit que pendant que l'une intervient de façon visible et nue, c'est-à-dire claire/blanche et ostensiblement, l'autre se déploie de façon moins visible, elle est habillée. Ainsi, si la première répétition peut fonctionner de même qu'un quasi-objet blanc, tandis que la deuxième répétition ne peut pas s'en tenir à ces généralités, plus propres de la métaphore et de la substitution.

Par conséquent, et par rapport aux quasi-objets, concernant les artistes étudiés, la répétition fonctionne comme quelque chose ressemblant à ce que Donald Winnicott a dénommé *objet transitionnel*⁸. Cette notion détermine l'objet auquel s'accroche l'enfant dans son transfert vers l'indépendance identitaire de la mère. Ce qui est étonnant ici, c'est que l'enfant détruit cet objet pour découvrir la capacité de survie de l'objet comme indépendant du sujet. Pour Winnicott, the object is always being destroyed, This destruction becomes the unconscious backcloth for love of a real object ; that is, an object outside the area of the subject's omnipotent control. Ces mots me rappellent l'*objet a* de Jacques Lacan. De fait, Lacan a reconnu s'être inspiré de l'objet transitionnel de Winnicott pour développer son hypothèse⁹. Ainsi l'objet a renvoie au désir irréalisable et, comme tel, n'est ni du symbolique, ni de l'imaginaire, mais du réel. Dans ce sens, Winnicott souligne aussi que l'objet transitionnel est important dans sa réalité et non dans son symbolisme. Ces affirmations, vont

plus loin dans la façon dont la répétition s'éloigne de la signification, pour se situer dans le signifiant, elles soutiennent ainsi le mouvement-même au sein du processus artistique. Pour autant, la place de cet "objet a" ou objet transitionnel est celle du signifiant et donc, de par son caractère d'artifice, tout comme par sa fugacité, redouble l'absence dont il émane¹⁰.

10. PESKIN, Leonardo. El objeto a. Psicoanálisis: ayer y hoy, 2004, no 2. Disponible en: <http://www.elpsicoanalisis.org.ar/old/impnumero2/elobjetoa2-doc.htm>

Ainsi se clarifie comment les deux acceptations, aussi bien celle de l'*objet transitionnel* que celle de l'*objet a* sont en relation non seulement avec une œuvre concrète, mais aussi avec la ré-élaboration de cette dernière, c'est-à-dire avec sa répétition ou mieux avec la destruction de sa répétition. De cette façon, se présente le lien entre le statut paradoxal de la répétition, de l'œuvre d'art et du désir du sujet. L'important est qu'en mettant le point sur le désir inaccessible, la répétition impossible ou/et l'objet insaisissable, tout objet fixe se détruit afin de pouvoir embrasser, co-produire et co-exister avec ce qui survit plus au loin du contrôle du sujet. Ainsi, la réélaboration dans le processus artistique, c'est-à-dire sa répétition, de même que dans l'*objet a* ou le parasite, ne se produira point séparément mais en relation, agissant toujours dans cet imbroglio ou dans cette mutabilité.

Jusqu'ici nous avons étudié la manière dont la répétition conçue comme un quasi-objet de Serres provoque un abandon et, par conséquent, une libération et un décentrement du *moi*. Nous avons aussi analysé comment l'*objet transitionnel* de Winnicott ou en relation avec l'*objet a* de Lacan trace le chemin vers une libération de l'œuvre du contrôle de l'auteur. Maintenant, et pour finir, il faudrait une réflexion au sujet de la façon dont les répétitions et les processus artistiques, ici étudiés, entremêlent cette transformation ouverte et libre puis, aussi, comment un tel fait s'exprime dans cet écrit.

Il est ici défendu que le processus artistique par rapport à la répétition et vice-versa, est abordé par les artistes précédemment cités comme un canevas de forces et de capacités en mouvement perpétuel et non comme une série d'actes séquentiels ou un feuilleton sous le contrôle de la logique du sujet, que ce soit le producteur ou le spectateur. Aussi, la structure du présent chapitre exemplifie la structure suivie dans chaque cas d'étude, et cela afin de débarrasser la répétition, le processus artistique et leur transcription dans cette thèse, d'une logique de causalité. De cette façon, tous les premiers paragraphes, suite à une introduction, abordent le rapport entre le symbolique et la répétition à travers

11. SERRES, Michel. The Parasite, en op.cit., p.234.

12. Extimidad es un concepto de Jacques Lacan, ya usado en páginas anteriores, que hace referencia aquello que siendo íntimo en nosotros, es extraño, es decir, a la intimidad conformada por exterioridad. En: LACAN, Jacques. *Seminario de Jacques Lacan. Libro 7, La ética del psicoanálisis*. Paidós, Buenos Aires, 1988 (Orig. 1960).

13. BARAD, Karen. *Intra-actions, Interview of Karen Barad by Adam Kleinmann*. Mousse Magazine 34. Milán, 2012. [en línea] Disponible en: < https://www.academia.edu/1857617/_Intra-actions_Interview_of_Karen_Barad_by_Adam_Kleinmann_ > [consulta 4-09-16]

le processus artistique qui, comme ici, concluent sur une décentralisation illustrée par la formule de Serres *Je suis symbole d'un autre*¹¹. Les deuxièmes chapitres ont abordé la question du réel en rapport à la répétition interne-externe (*extimité*¹²) du sujet-producteur. Cela a rapport avec ce que l'on appelle ici la ré-élaboration, qui implique aussi bien l'objet transitionnel que l'*objet a* par son contact avec le réel. Les deux sections reflètent la position de la répétition *sur scène* et *en retrait* proposées dans l'introduction. Pour finir, les troisièmes parties se situent non pas *au sein d'une rencontre*, mais vers elle. C'est là où, après les libérations antérieures, se produit le point clé de la méthodologie recherchée basée sur une écriture matérialisant la fiction de laquelle surgit le sens de tout ce qui est fait. Il s'agit ici, enfin, de la création non pas d'une chose, mais d'un fait incarnant un rapport. Donner un corps à ce rapport a été le but de cette écriture et, par conséquent, elle a été comprise non pas comme une réponse, mais comme une responsabilité. Un type de responsabilité, qui comme le soutien Karen Barad¹³, ne se réduit pas seulement à donner la bienvenue à l'Autre, mais se fonde sur la possibilité d'engendrer les conditions pertinentes afin que cet Autre réponde. C'est pourquoi, le tissu ici cousu à travers le processus artistique en rapport avec la répétition, rend possible la capacité de réponse qu'entraîne la responsabilité propre au processus de libération vers le réel, que tous deux, la répétition et le processus artistique, affrontent et incarnent.

3. In the real: artistic process through repetition, and vice versa. CASE STUDIES.

This section will attempt to lay out, in its full intensity, the working method I expected as the outcome of my artistic research. While in the first chapter, repetition was introduced as a reflective strategy by the artist, this study then moved on to attempt to liberate the artistic process by liberating repetition, and vice versa. That process of liberation will define how the present chapter is resolved. I will attempt to call the artistic processes of five different artists into visibility, in the hope that bringing them into sight will lead to production.

As Joseph Beuys¹ reminded us, freedom is not something given, but must be constructed. Liberating something, or someone from something, is not an act of relinquishing – at least from the sceptical rather than cynical point of view maintained in this study. To be liberated from something means being able to choose it or even forget it. Freeing up the artistic process and repetition also strongly relate to freeing oneself as a producer, whether you are the artist or viewer, writer or reader, analysed or analyst, student or professor, etc. To propose this also means that the task of artistic research is not merely to (passively) perceive the outcomes of artistic processes but also to act in and through the artistic process itself. This thus requires an effort, which has been sustained throughout the writing of this thesis, to turn all reading into writing, and all writing into listening. Christoph Menke, referring to Theodor Adorno, holds that aesthetic pleasure follows not from direct confrontation with an object, but from our reflective recourse or return to the process of experiencing the object². Painting offers us a like opportunity to see again what is continually being painted before, and with, our eyes. The similarity between the outcome of artistic research and the making of art as *seeing again*³, that is, through repetition, is an underpinning of my chosen methodology. In both situations the art object is not seen as something immovable, fixed or unquestionable, but as an open, unfinished process. The process has been intervened by decisions, conditions, limits, and capacities and forces of the artist, viewer, institution or exhibition system, together with material, spatial, temporal aspects pertaining to the context and thus to the tangle that simultaneously surrounds and constitutes the piece itself. To perceive the object in such a way makes it impossible to define the artwork by a causal logic providing a linear, quasi-narrative account to relate what the piece really is and what its maker would have wanted it to be,

1. Joseph Beuys: "(...) *If man is determined by his environment, then there is no such thing as freedom. If freedom exists, it can only come from creativity. We said that freedom = creativity = man. Therefore freedom is achieved on the basis of the creative principle. (...)*". BEUYS, Joseph. *Joseph Beuys in America Energy Plan for the Western Man: Writings by and Interviews with the Artist*, 1990. Citado en: TAYLOR, Mark C. *Refiguring the Spiritual: Beuys, Barney, Turrell, Goldsworthy*. Columbia University Press, 2012, pp. 113-114.

2. Christoph Menke: "*For by conceiving of aesthetic pleasure as the effect of aesthetic negativity, he takes up a notion central to the Kantian theory of aesthetic pleasure, that such pleasure arises not in direct confrontation with an object, in our rationally or sensuously testing its qualities, but in our reflective recourse or return (Zurückbeugen) to the process of experiencing the object*". MENKE, Christoph. *The sovereignty of art: aesthetic negativity in Adorno and Derrida*. The Mit Press, 1998, pp.13-14.

3. KLEE, Paul. *Teoría del arte moderno*. Cactus, Buenos Aires, 2007, p. 35. Quoted in: IMAZ, Iñaki. *Pintura como Proceso de Individuación. Caracterización y enseñanza*, Tesis doctoral dirigida por José Luis Casado Arsuaga y Jesús Melendez Arranz, Universidad del País Vasco (UPV/EHU), 2014, p. 36, [online] In: < <https://addi.ehu.es/handle/10810/16269> > [consulta 22-08-2016]

4. MARTINEZ, Chus. "How a Tadpole Becomes a Frog. Belated Aesthetics, Politics, and Animated Matter: Toward a Theory of Artistic Research". *The books of books*, Catalog 1/3. Kassel, Alemania: Hatje Cantz Verlag, 2012, pp. 46- 57.

5. BERARDI, Franco (Bifo). "Transverse". *The books of books*, Catalog 1/3. Hatje Cantz Verlag, Kassel, Alemania, 2012. pp. 611 -617.

6. ADNAN, Etel. "The Cost for Love We Are Not Willing to Pay". *The books of books*, Catalog 1/3. Hatje Cantz Verlag, Kassel, Alemania, 2012. pp. 94-97.

7. Deleuze: "Nor can we say that the renunciation of figuration was easier for modern painting as a game. On the contrary, modern painting is invaded and besieged by photographs and clichés that are already lodged on the canvas before the painter even begins to work. In fact, it would be a mistake to think that the painter works on a white and virgin surface. The entire surface is already invested virtually with all kinds of clichés, which the painter will have to break with." DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon. The logic of sensation*. University of Minnesota Press, 2003. pp.10-11.

8. BADIOLA, Txomin, interview done by Natalia Vegas on 24 november 2011. Quoted from: VEGAS MORENO, *Aproximaciones a una experiencia de malestar contemporáneo. Entre la ausencia del símbolo-arte y el encuentro con las malas formas en la obra de Jon Mikel Euba*. Tesis doctoarl dirigida por Ana Arnaiz y Elena Mendizabal. Universidad del País Vasco (UPV/EHU), 2016, p. 78

or wants it to be now. This point liberates artistic research from a hierarchical, centrally controlled structure, to open it up to the intuition, or more precisely, to the *non-knowing of intuitions*⁴.

The question of liberty is a crucial one, not only for artistic research and production but also for the current moment. Today, our movements, communication and even our thoughts are constantly being monitored and gathered for commercial ends, and it is increasingly difficult to maintain a certain amount of freedom. Franco Berardi emphasizes the importance of distinguishing pleasure from desire and focusing on the latter⁵. This is not an easy task; as Etel Adnan points out, most people do not care to accept the consequences of their passions⁶. Adnan admires the generosity of Friedrich Nietzsche, who showed us in a radical way not the love solely of Being but also of more apparently menial things, of everything that touched his mind and his heart. This research sustains that the artists, or any producers, are those who risk their stability to enter and maintain the unstable, near-irrational, generous, sensitive and loving state that is permeable to all currents that touch it. In it, the body disappears and is forgotten and freed, to drift within the tangle of relationships that make it up and which it also contributes to creating. Being free, or staying free, involves something like a constant work of sweeping out clichés⁷, but also learned, familiar capacities that may cloud our perception and repress us against opening ourselves up to the unknown. We must clean out our own gaze in order to see, and through the act of generosity that any form of production is, allow the other to see. Here I recall the words of Txomin Badiola: "*The paradigm of unity *[...] is no longer present (in the lack of symbolic order). Lo que hay es una dispersión, una fragmentación de todo. This makes art as a tool more necessary than ever before. Before, art introduced an element of instability into an order which weighed heavily on us. There is now no order; and what this brings into the situation is precisely a sort of tameness as we struggle to bear the chaotic order around us (...)*"⁸. The artist's work is no longer based on producing something as an end in itself, but in creating the necessary conditions for the other – and Otherness – to be.

With these premises in mind, the fact was that I did not *choose* the following artists, but that their work has naturally accompanied the writing of this thesis as well as the production of my artistic project. All of them are references for my work. Additionally, their artistic process does not seek a particular result

but rather intends to set off a series of relationships that will not depend on causal logic. This leads not only to the artists' liberation but also to the freeing of the work from its maker. The process also seeks to liberate, or at least not reduce the action, of the viewer as well as other things – animate and non-animate beings - that make up the projects, encompassing them as producers of the work. These artists' process provides an ideal space for developing and experimenting with my chosen method as a specific means of approaching the artistic process today.

With respect to this series of works' relationship to repetition, the images presented at the start of this chapter may provide some clarification. There is, in the first place, something immediate about them which, like sound, enters the body directly without passing through understanding. I feel that this is due to the specific way in which each artist articulates the processes of presentation and representation inherent to artistic production. In the manner or paradox of the idiot⁹ who does something in order for it to be something else, these pieces would seem to present their own forces of representation within themselves in order that that very play of forces might produce the contrary form, that is, presentation¹⁰. Thus, Raúl Domínguez draws sound as it travels through space; Dora García touches reading as it becomes embodied; Itziar Okariz embodies the transition of the sculpture of Jorge Oteiza by choreographing it; and Jon Mikel Euba turns the photographic instant into the stain or mass that constitutes it. According to Menke, "*what distinguishes art from other forms of representation is that art will attempt to produce or affect forms of representation out of formlessness*"¹¹. The aforementioned examples show this transition or becoming, between what is bestowed with a form and what is formless, allowing the work to become a form-as-limit, which in these instances is made visible through repetition. We then discover that what is interesting about these artist's work for the purposes of this research is their particular approach to repetition via the artistic process, and vice versa. In some way, these artists step out of the shelter of communicating a theme or materialising and representing an idea as they carry out their projects. Instead, they delve into mutability, into the force of forms that question the linearity of representation and therefore embody what cannot be given a form or pronounced. Gradually, then, this study finds means to approach its non-destination, the non-encounter with the real; though this always happens laterally because, as Lacan pointed out, it cannot be directly accessed¹².

9. DELEUZE, Gilles. "Qu'est-ce que l'acte de création?". Conferencia en *cadre des Mardis de la Fondation Femis*, Paris, 1987. [online] In: <<https://www.youtube.com/watch?v=2OyuMJMrCRw>>.

10. I am indebted here to Cristoph Menke, specially with ideas expressed in: MENKE, Cristoph entrevistado por SAIZ, Manuel. "*One True Art - 16 respuestas a la pregunta qué es el arte*". [online] In: <<https://vimeo.com/101201865>> (Última consulta: 24-09-2019)

11. *Ibidem*

12. "(...) para Lacan, el Otro instaura en el psiquismo una fisura, instituye una falta. El tesoro de significantes que el Otro supone, opera en cada psiquismo particular como discurso no reconocido. Esta falta estructurante, ha dado pie para ubicar en ese lugar, no sólo la causa del deseo –el denominado objeto a-, sino también, un saber que el yo del sujeto desconoce". En: ÁLVAREZ, Manuel I. *La repetición, una interpretación psicoanalítica: Freud y Lacan*. Tesis doctoral dirigida por Gerardo Gutiérrez Sánchez, Universidad Complutense de Madrid, 2016, pp. 211-212. [online] In: <<https://eprints.ucm.es/38287/>> [Consulta 3-12-2018]

13. MENKE, Cristoph entrevistado por SAIZ, Manuel. "One True Art - 16 respuestas a la pregunta qué es el arte". [online] In: <<https://vimeo.com/101201865>> (Última consulta: 24-09-2019)

14. *Ibidem*.

15. *Being or relating, that is the whole question. It is undoubtedly not an exclusive one. I still shall not decide whether the parasite is relation or real, whether it is an operator or a monad.* SERRES, Michel. *The Parasite*, Johns Hopkins UP, Baltimore, 1982, p.224.

16. *Ibidem*, p.227

As I put forward in the introduction, what is significant for the purposes of this study is the manner in which each artist works through the artistic process by repetition, and vice versa: the manner in which each artist experiences repetition in the artistic process. In this regard, the case studies I present here have served to prove that repetition cannot be reduced to being an artistic strategy in the sense of a learned, well-understood, familiar and easily-applied technique. Neither can it be defined simply as one of the artist's materials, as this would place it solely within a space defined by the artist. How exactly can we then define this type of repetition, if it emerges simultaneously to, and only in relation to, other things? A similar question faces all artistic research as it tries to define what art is: art, or the artistic process are like colour, or a rainbow; not to be found in a single, static place, but emerging in the intersection of certain spatial, temporal and material conditions, which, too, intersect with the perception, sensibility and will of an agent in their presence. The artistic process may thus be seen as a conglomerate of forms that account for that which is formless. Christoph Menke considers formlessness to be the force whose formlessness forms¹³, while form would be more related to capacity in its repetition of a general form, that in the case of the subject would be social praxis¹⁴. Menke considers art to exist as force transitions or returns to capacity. Does this mean that art, the artistic process, and repetition, too, can be considered things in themselves, or are they relational?

Michel Serres, in his book *The Parasite*, asks something similar. Serres finds *being or relating* to be the *whole question*; *It is undoubtedly not an exclusive one. I still shall not decide whether the parasite is relation or real, whether it is an operator or a monad*¹⁵. Thus begins his definition of *quasi-objects*, located in the in-between, as builders of intersubjectivity of the *we* which is made by bursts and occultations of the *I*; *by passing the I, exchanging it, by substitution and vicariance of it*¹⁶. Quasi-objects could basically be defined as objects used to do or make other things with other agents. I maintain that the artists analysed here conceive repetition and the artistic process in the same way, embracing them in order to turn them into something other. Serres uses the example of a ball to define such objects: "*We remember how it turns around the quasi-object, how the body follows the ball and orients it. We remember the Ptolemaic revolution. It shows that we are capable of ecstasy, of difference from our equilibrium, that we can put our center outside ourselves. The quasi-object is found to have this decentering. From then on, he who holds the quasi-object has the center*

and governs ecstasy. The speed of passing accelerates him and causes him to exist. Participation is just that it has nothing to do with sharing, at least when it is thought of as a division of parts. Participation is the passing of the “I” by passing. It is the abandon of my individuality or my being in a quasi-object that is there only to be circulated. It is rigorously the transsubstantiation of being into relation. Being is abolished for the relation. Collective ecstasy is the abandon of the “I” ‘s on the tissue of relations. This moment is extremely dangerous one. Everyone is on the edge of his or her inexistence. But the “I” as such is not suppressed. It still circulates, in and by the quasi-object”¹⁷. I would therefore conceive this moment as simultaneously familiar and strange, and very difficult to explain; like love, it must be experienced. In it, the oscillation of repetition and reproduction turns into its contrary, a *repetition-happening*. The transformation is enacted in the intersection with the flow of forms and *non-forms*, the forces and capacities of the mutability of forms, not only in the artistic process but in any creative process wrought by human or non-human hands, the animate or non-animate. Here, we are liberated not only from our own logic, but above all from what we want, to shift into feeling and feeling ourselves in the opaque tangle of relationships that are continually re-configuring and de-construction what we are as well as what we are not, what we do and do not. Serres mentions that such a shift into “following the ball” may be problematic for theoreticians who are too accustomed to their own subjectivity being sustained by the submission of objects and their slaves¹⁸. Here, the artist, who on the contrary is accustomed to the instability of forms, has an advantage. Serres locates the parasite and the quasi-object in the intermediate space between logic and material becoming; which would also be the place of repetition by means of the artistic process.

Repetition-as-reproduction thus behaves, in the manner of quasi-objects, as what Serres calls the *Joker* the piece in a game which we hand over or exchange in order to construct our own selves. *Ourselves* are made of anything, and their logic, therefore - like that of the art object or colour – is locally indeterminate. Serres emphasizes passage; he emphasizes the relationship that the Joker links to. The place of intermediacy is where he situates the parasite, whose fundamental attribute, unlike the aforementioned quasi-object, is that of specificity¹⁹. Parasitical exchanges will not work with/in anything or any being. Serres terms the former, the *Jokers* or decoys, white/blank quasi-objects. The latter are black and opaque, being created in the network of relations. The difference is similar to Deleuze’s distinction between repetition as occurring

17. SERRES, Michel, op.cit., *The Parasite...*, pp. 225-226.

18. ibidem p. 225.

19. Ibidem. p.232.

20. DELEUZE, Gilles. *Diferencia y repetición*. Amorrortu. Buenos Aires, 2002. (Orig. 1968).

21. SERRES, Michel, op.cit., *The Parasite...*, pp.232.

22. *Ibidem*, pp. 234.

23. WINNICOTT, Donald W. "Transitional objects and transitional phenomena—a study of the first not-me possession". *International journal of psycho-analysis*, vol. 34, 1953, p. 89-97.

24. PESKIN, Leonardo. "El objeto a". *Psicoanálisis: ayer y hoy*, no 2. 2004. [online] In: <<http://www.elpsicoanalisis.org.ar/old/impnumero2/elobjetoa2-doc.htm>> (Consulta 10-10-2019)

within the order of the happening and repetition closer to reproduction²⁰, while, he claims, the former operates visibly and nakedly, the latter plays out less visibly, clothed. While the first type of repetition might behave as a white quasi-object; a ball or money (which according to Serres is *not much because it is everything*²¹), the second form of repetition will not conform to such generalities, which pertain more to metaphor and substitution; and is located in the *situated tangle*, or is actually form itself, which, like the parasite, is reconfigured in the specific link it depends on, thus making visible the formless un-measurability of the tangle. *We live only by relationships*²², holds Serres. In the links or parasitic exchanges we make when we speak, eat or reproduce, it depends on us for certain quasi-objects to become subjects. Or rather: it is up to us for this transformation to take place. There is only something of ourselves when this happens.

Each of the case studies presented here show how the artists in question embody the links that generate their artistic process and which it simultaneously gives rise to. This is a dance situated in the mutability of forms as they come into contact and affect non-forms. Contact with non-forms can be sought and initiated through any rhythm, decoy or repeated quasi-object. However, finding such contact means that it must become a relationship, co-producing with the force and formlessness of the real. As it produces the contrary to what it initially is, it presents the paradoxical structure of the work of art. This requires, as I have mentioned, a process of liberation or abandonment of the "I" in order to follow the ball's movement. The projects studied here are situated along the course of that transformation.

Thus, in relation to *quasi-objects*, repetition, for the artists analysed here, behaves somewhat like a *transitional object*²³ as posited by Donald Winnicott. Transitional objects are held by the child in his or her transition towards independence from his or her mother. But interestingly, the child will destroy the object in order to ascertain that object's capacity for survival as something existing independently of the subject. Winnicott considers that the object is always being destroyed, and that this destruction becomes the unconscious backcloth for love of a real object; that is, an object outside the area of the subject's omnipotent control. The concept of the *transitional object* is reminiscent in my opinion of Jacques Lacan's *objet a*. Lacan admitted to having been inspired by Winnicott's *transitional object* for his theory²⁴. The *objet*

a refers to unattainable desire, and is thus neither symbolic nor imaginary, but real. Winnicott also insists that it is the reality of the *transitional object*, not its symbolism, that is important. Both of these affirmations would further explain how repetition distances itself from the signified and is situated in the signifier, favouring the same movement within the artistic process. The *transitional object* or *objet a* therefore takes the place of the signifier, and by its artificial, fleeting nature, it redoubles the absence it emanates from²⁵. According to Catherine Millot; “*If a light too bright were projected onto it it would disappear, (...) it is no more than the product of the shadow: this inapprehensible object is just a little nothing. (...) The shadow, instead of acting as a veil to the object, is the only thing that brings it into existence (...). It is actually the objet a which conducts itself as an appropriate veil for bringing into being the dimension of the beyond in which desire lies. Sublimation is thus reproduction, the indefinite repetition of the engendering of the vacuum whose structure is given by the signifier*”²⁶. This might clarify how the meaning of both the *objet a* and the transitional object relate less to a work as such, than to its re-elaboration, or repetition, or, even more accurately, to the destruction of its repetition. We can thus link the paradoxical status of repetition to the art work and the subject’s desire. What must be highlighted here is that when we place our focus on the unattainability of desire, the impossibility of repetition and the inapprehensibility of the object, any fixedness in the object is erased, so that we can then embrace, co-produce, and coexist with what survives beyond the subject’s control. This reveals the path to the liberation of the artwork from recognition or the expectations of the subject producing it. Re-elaboration or repetition in the artistic process is therefore akin to the shadow that constitutes the *objet a* or the parasite, not existing separately but in relation and continually operating within the tangle or mutability.

25. PESKIN, Leonardo. op.cit., “*El objeto a*”...

26. Quoted in PESKIN, Leonardo. op.cit.

We have seen how repetition, when conceived as a quasi-object (Serres), will lead to the abandonment and thus the liberation and decentering of the “I”; or how the transitional object (Winnicott) in relation to the Lacanian *objet a* may sow a path towards the liberation of the artwork from its maker’s control. To finalise, I will consider how repetition and artistic processes as studied here may interweave such a free and open transformation, and how this is communicated in this writing. In this regard, I trusted from the beginning that the confluences between the process of the other and the narrative procedure of this thesis might bespeak a space of writing-as-listening, which would eventually create a kind of methodology for artistic research.

27. SERRES, Michel. *The Parasite*, Johns Hopkins UP, Baltimore, 1982, p.234.

28. *Extimité* breaks the inside-outside binary between the *I* and the otherness. LACAN, Jacques. *Seminario de Jacques Lacan. Libro 7, La ética del psicoanálisis*. Paidós, Buenos Aires, 1988 (Orig. 1960).

29. BARAD, Karen. *Intra-actions, Interview of Karen Barad by Adam Kleinmann*. Mousse Magazine 34. Milán, 2012. [en línea] Disponible en: < https://www.academia.edu/1857617/_Intra-actions_Interview_of_Karen_Barad_by_Adam_Kleinmann_ > [consulta 4-09-16]

It is therefore claimed by this study that the artists examined in this study consider artistic process as it relates to repetition, and vice versa, as a weave of perpetually moving forces and capacities, rather than a series of sequential acts that would be logically controlled by the subject (artist or viewer). The structure of this section exemplifies the structure of each case study in order to detach repetition, the artistic process, and the transcription of the same in this thesis, from a causal logic. This means that all of the initial sections subsequent to the introduction approach the relationship between repetition and symbolisation through the artistic process, concluding, as I do here, with a decentralisation, which is exemplified by Michel Serres *I am the symbol of the other*²⁷. The second chapters consider the issue of the real in relation to internal-external repetition or the *extimacy*²⁸ of the subject who produces. This is related to what I term “re-elaboration” in the transitional object as well as object a, owing to the contact of both of these with the real. Both sections exemplify the position of *staged* repetition and the repetition of the *retreat* or withdrawal proposed in the introduction. Finally, the third chapter, while not situated *in the encounter* certainly move towards it. This is where, after the stages of liberation in the preceding chapters, the cornerstone to the methodology I have been seeking appears. It is grounded in a form of writing that embodies the fiction that the meaning of the entire exercise will arise from. What is generated here is not a thing, but a manner of doing or making that embodies a relationship. To incarnate this relationship, to give it a body, was the aim of this writing, and I have understood it not as a response but as a responsibility. A kind of responsibility, as Karen Barad²⁹ pertinently says, which is not about right response, but rather a matter of inviting, welcoming, and enabling the response of the Other. The textile I have sewn here through the artistic process in relation to repetition provides for the capacity to respond, which is bound to the inherent responsibility in the process of liberation towards the real that both repetition and the artistic process engage with and embody.

**RAÚL DOMÍNGUEZ:
DIBUJO QUE TIEMBLA, IMAGEN QUE SE REMUEVE**

Raúl Domínguez transita por el espacio, el tiempo y sus materialidades a través del dibujo. No se trata del dibujo como resultado, sino como proceso de búsqueda de una imagen que se remueve, se repite, en presencia de lo real. Este artículo busca visibilizar el proceso creativo de Domínguez en los últimos dos años por medio de tres movimientos que condensan su método y estructuran el texto: PASEAR, TOCAR y ESCALAR. En la fricción entre estos movimientos Domínguez insiste, experimenta y muestra la dificultad de acceso a lo real.

Palabras Clave: Raúl Domínguez, Dibujo, proceso artístico, repetición, Imagen



**RAÚL DOMÍNGUEZ:
DESSIN QUI TREMBLE, IMAGE QUI S'AGITE**

Raúl Domínguez parcourt l'espace, le temps et ses/leurs matérialités à travers le dessin. Il ne s'agit point du dessin en tant que résultat, mais de la recherche d'une image qui s'agite et se répète face au réel. Cet article tente à rendre visible le processus créatif de Domínguez lors de ces deux dernières années et cela moyennant trois sortes de mouvements qui condensent sa méthode tout en structurant le/ce texte: SE PROMENER, TOUCHER et ESCALADER. C'est au sein de ces mouvements et de leurs frictions que Dominguez insiste, expérimente et révèle la difficulté de l'accès au réel.

Mots-clés: Raúl Domínguez, Dessin, processus artistique, répétition, image.

**RAÚL DOMÍNGUEZ:
TREMBLING DRAWING, MOVEABLE IMAGE**

Abstract: Raúl Domínguez traverses space, time and their materiality through drawing. He does not consider the drawing as a result, but as a process for searching for an image that moves in the presence of the real. This article seeks to visualize the creative process of Domínguez over the previous two years through three movements that condense his method and structure to text: TO WALK, TO TOUCH and TO SCALE. In the friction between these movements, Domínguez experiences and reveals the difficulty of accessing the real.

Key Words: Raúl Domínguez, drawing, process, image.

Introducción⁰

0. Artículo publicado en *Revista Estúdio, artistas sobre outras obras*, vol.10, n.26, 2019, pp.64-73. ISSN 1647-6158. [online] Disponible en: <http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1647-61582019000200007&lng=en&nrm=iso>

1. BADOS, Ángel. (*déjame que lo haga*), Conferencia-Charla en *XXV Jornadas de Estudio de la Imagen*, CA2M-Centro de Arte Dos de Mayo, Móstoles, 2018.

Raúl Domínguez (Barakaldo, 1984) transita por el espacio, el tiempo y sus materialidades a través del dibujo. Su trabajo parte de la intencionalidad artística hacia la experimentación del lugar, allí donde la interacción de fuerzas da paso a un espacio de relación que provoca cada figura y el dibujo en su conjunto. Busca un trazo que respete el temblor de los límites de lo existente, para ofrecer una percepción simétrica de todo componente de la realidad. No se trata del dibujo como producto, sino como proceso de búsqueda de una imagen viviente que remueva el dispositivo de la representación en presencia de lo real.

Domínguez es artista graduado en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco. Galardonado con el Premio Tequila 1800 – Maco 2016 y becado con ayudas para la creación por parte del Gobierno Vasco y de la Diputación de Vizcaya, ha desarrollado su proyecto en países como Hungría, Bulgaria, Rumania, Grecia y China. Ha expuesto en museos como el Museo de Bellas de Bilbao y en el Centro-Museo Artium de Vitoria y en las galerías de arte Elba Benítez en Madrid y Carreras Múgica en Bilbao.

Este artículo busca visibilizar el proceso creativo de Domínguez en los últimos años (2016-2018), con el fin de poner en cuestión y en valor el saber del artista. Como todo artista, admira el juego del niño en esos primeros garabatos porque muestran, en toda su transparencia, esa acción de rodear el agujero, eso desconocido, con el fin de no caerse en él¹. En este sentido, se seleccionan tres movimientos que tantean la cuestión técnica del rodeo en los dibujos de Domínguez y, a su vez, estructuran este texto: pasear, tocar y escalar. La acción de pasear aborda su relación con el paisaje. El dibujo se comporta como un puente entre la representación y la realidad. Tocar tiene, al menos, dos significados en castellano; el de sentir las texturas de las cosas y el de hacerlas sonar. Ambas acepciones presentan un tipo de dibujo basado no sólo en lo visible, sino también en lo táctil y sonoro como componentes del espacio. Escalar se basa no tanto en andar hacia delante, sino hacia arriba. Este apartado trata de la ingravidez del espacio a través de lo desproporcionado y la ficción.

Fig. 32. Raúl Domínguez.
Kardana y la tortuga se hacen amigas,
2016

En la fricción entre estos movimientos surgen imágenes aún no resueltas, preguntas sin respuesta. En este sentido, como sostiene Chus Martínez, “*el arte no es un pretexto para pensar, sino más bien un pensamiento (...)*”². Por lo tanto, el trabajo de Domínguez y el desarrollo de este escrito no tratan de resolver o responder estas preguntas, sino de dejarlas florecer.

1. PASEAR

Domínguez insiste en la importancia del “ritmo” o de “estar en camino” (Entrevista con el artista) para su proceso de trabajo. Ya decía Constantin Brancusi que las cosas no son difíciles de hacer, lo que es difícil es ponernos en el estado mental para hacerlas². La repetición inherente de la acción de andar, el paso tras paso, le proporciona un ritmo emitido desde su propio cuerpo. Mientras pasea, se imagina hazañas imposibles como atravesar la ciudad en línea recta. Como escribe el artista Iñaki Imaz ; (...) *la concreción de lo imaginario, nos permite sobrellevar la falta en lo simbólico*³. Por tanto, el paseo constituye una manera de *suspender el juicio*⁴ y poner *la mente en estado de prólogo*⁵. Se trata de un estado de apertura sensible, de abrir las compuertas, para poder sentirlo todo y dejarse llevar por un olor, un ruido o por una intuición. Se mantiene más una actitud de contemplación, que de acción. Es el reverso del dibujo. Todo lo que no es, pero que le hace ser lo que es. En estos paseos, el dibujo es un componente transitivo entre el mundo y el yo.

Para pasear, como para dibujar, cualquier excusa vale. Domínguez no teme al tema. Le interesa el paisaje consciente de que todo, sea montaña, bodegón o arruga del rostro, puede devenir paisaje. En el caso de los dibujos seleccionados para este artículo, el tema es el paisaje urbano o natural, pero en todo caso, el lugar. De todas formas, el tema funciona como un señuelo, como el palo y la zanahoria que se ponen al burro para empezar a andar. No se trata de conseguir la zanahoria, sino de ver qué se encuentra por el camino. Esas cosas que, en un primer momento, surgen como restos paralelos al empeño en un objetivo, pero que a lo largo del proceso, devienen estructurantes del mismo. Por tanto, el tema pero, también el modo de abordarlo, es decir, el paseo, devienen señuelos.

2. MARTÍNEZ, Chus. “*How a tadpole becomes a frog. Belated aesthetics, politics, and animated matter: toward a theory of artistic research*”. En: *The Book of the Books, dOCUMENTA (13)*. Hatje Cantz Verlag. Ostfildern, Alemania, 2012. p. 55 (traducción propia)

3. BROWNING, Chipp. *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 1968. p. 364 (traducción propia)

4. IMAZ, Iñaki. *Pintura como Proceso de Individuación. Caracterización y enseñanza*, Tesis doctoral dirigida por José Luis Casado Arsuaga y Jesús Melendez Arranz, Universidad del País Vasco (UPV/EHU), 2014, p. 51, disponible en: < <https://addi.ehu.es/handle/10810/16269> > [consulta 22-08-2016]

5. CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. “The dance was very frenetic, lively, rattling, clanging, rolling, contorted, and lasted for a long time”. En: *The books of books, Catalog 1/3*. Hatje Cantz Verlag, Kassel, Alemania, 2012, p.37.

6. Ibídem. p.14

7. KRAUSS, Rosalind. "Fotografía y abstracción". En: *Efecto Real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili SA. , 2004, p. 234.

8. MORAZA, Juan Luis. "Cosas. Miró y la escultura del siglo XX". Simposio Internacional CaixaForum. Madrid, 2016.

9. IMAZ, Iñaki, op.cit., *Pintura como Proceso...*, p. 46

Domínguez configura así su práctica del dibujo como trampa. Entiende el dibujo como una red o cuadrícula donde diferentes seres, cosas, entes, palabras, signos, símbolos...etc., se quedan atrapados o atascados, dando paso al espacio de relación que constituye el dibujo. Un ejemplo de este modo de proceder, sería la modulación o cuadrícula de algunos de sus dibujos que funciona como pliegue en tanto que constituye una apertura y un cierre de la composición. Rosalind Krauss define pliegue como (...) *expresión topológica de la recurrencia. Y la recurrencia era entendida como un pasado que deviene presente por repetición, como repetición*⁷. En este sentido, cada módulo podría ser leído como un dibujo dentro del dibujo, desplegando un sistema meta-referencial pero que, a la vez, se resiste a formar cualquier tipo de significado fijo. Es así como se despliega cada figura del dibujo y el propio dibujo en su conjunto. Son figuras que se forman en el cruce o recurrencia de varias direcciones y, por tanto, no son tanto representaciones, sino presencias⁸.

Además, esta modulación obliga al espectador a reducir la velocidad del trayecto del ojo por el dibujo, al igual que Domínguez reduce la velocidad del paseo por el espacio para atender a cada detalle, sea objeto, persona, animal o pelusa, de la misma manera. Así, el dibujo, como la escritura, ofrece la posibilidad de una percepción simétrica de cada componente de la realidad. De esta forma, el autor consigue poner lo secundario en el centro, el fondo en el lugar de la figura, consiguiendo, en el mejor de los casos, liberar los signos que componen sus dibujos y el espacio visual por el que transitan.

2. TOCAR

Domínguez no sólo pasea por los lugares, también entra a tientas en ellos como si se trataran de espacios privados de luz. Intenta tocar y dibujar los límites del espacio y de las cosas contenidas en él. Acaricia texturas, formas, consistencias, temperaturas y viscosidades que concurren con líneas y masas del dibujo. Este descubrimiento es fundamentalmente manual, ya que lo traza la mano desencadenada y liberada del ojo y, consecuentemente, traza caóticamente un conjunto de manchas y trazos que no buscan constituir una forma visual concreta⁹.

Este derrumbamiento de las coordenadas visuales conlleva una transformación en el sujeto-artista. Al tocar el exterior, también toca su propio tacto, sus propios límites, obteniendo una sensación corporal de su propia fisicidad y conciencia. Otto E. Roessler entiende la conciencia como un océano donde nadamos y, por tanto, inaccesible para nosotros. Según él, lo único que podemos realizar son algunos cortes para ganar acceso operativo¹⁰. Esos cortes solo son factibles cuando el sujeto facilita una disposición abierta a posibilidades insospechadas, a lo desconocido. Es ahí donde localizamos el laboratorio de Domínguez. Ese lugar liminal donde no hace lo que quiere, sino lo que puede para contactar y, a veces, sublimar lo inevitable de su hacer.

Para tratar de ir más allá de los límites de la forma y de sí mismo, Domínguez decide tocar las cosas, en el sentido de hacerlas sonar. Cosquillear hasta rayar el metal, gritar hasta agrietar el cristal. Así, accede a un espacio construido no sólo por partículas visualmente accesibles, sino también por ondas invisibles. Su mano dibuja bailando con estas ondas que, en su resonar, le señalan direcciones y ritmos. Se tratan de dibujos que más que hablar sobre algo, escuchan lo que les rodea.

Ya que el eco supone tocar, a veces incluso erosionar, con el sonido una materialidad, Domínguez concibe estos dibujos como partituras para que se dé un eco perfecto¹¹. Gaston Bachelard explica que el espacio aparece donde la lógica de causalidad cesa y algo más sucede, a eso le llama *reverberación*¹². Por tanto, los dibujos de Domínguez buscan comportarse como partituras de esa reverberación que aún está por venir, de esa forma antes de su formalización. En este punto, se entiende la fascinación del autor por el dibujo titulado *Seis Caquis* realizado por el monje Mu Ch'i en el siglo XIII en China, cuya combinación entre nitidez y vaguedad, hace que Arthur Waley la describa como *pasión...congelada en una calma estupenda*¹³. Esta composición es un ejemplo de la capacidad de renovación del dibujo a la que Domínguez aspira con su trabajo. De esta manera, ya no trata al dibujo como producto, sino como proceso que, al igual que la partitura de música, deja abierta la posibilidad de convertirse en otra cosa dependiendo de quién lo perciba.

10. ZIELINSKI, Sigfried. *Deep Time of The Media: Towards an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. The MIT Press. Cambridge, Massachusetts, 2006. p.33.

11. MAZ, Iñaki, op.cit., *Pintura como Proceso*..

12. MARTÍNEZ, Chus, op.cit. "*How a tadpole...*", p. 56

13. LEE, Sherman E. *A History of Far Eastern Art*. Prentice-Hall, Inc., Harry N. Abrams. Englewood Cliffs and New York, 1964. p. 356.

3. ESCALAR

13. . IMAZ, Iñaki, op.cit., *Pintura como Proceso...*, p. 51

14. CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn, op.cit., "*The dance was...*" p.30. (traducción propia)

15. TANIZAKI, Junichiro. *El Elogio de la Sombra*. Siruela. Madrid, 2005. pp.28-29

Escalar no es tanto andar hacia delante, sino hacia arriba. Esta acción presenta una lucha por una experiencia ingravida del espacio, es decir, un juego de fuerzas a contracorriente. Domínguez entiende sus dibujos como las piedras que se colocan en un río para atravesarlo. Por tanto, cada dibujo, como cada piedra del camino, ha de dar paso al siguiente. Aquí se pone en juego la técnica como algo que no se aprende, sino que se inventa a cada paso¹³. La técnica en sí misma podría ser una pregunta, una imagen aún no resuelta, que pone en relación circunstancias y condiciones que inevitablemente siempre son diferentes. En este sentido, un dibujo, como una roca, tiene infinitas posibilidades de formalización. En este punto, se puede optar por no hacer nada, aturcido por la infinitud de opciones, o elegir, como elige un escalador, una de las posibilidades a sabiendas de su parcialidad en tanto que imposibilidad de percibir el conjunto. En esta dificultad de elección se pone en juego la técnica del artista en el intento de acceso a lo real.

*El enigma del arte es que no sabemos lo que es, hasta que ya no es lo que era*¹⁴. Mediante este frase Christov-Bakargiev recuerda las fuerzas que ejerce el tiempo sobre todo lo que se hace o se deja de hacer. En los dibujos que está llevando a cabo en la actualidad, Domínguez intensifica el trabajo por capas, poniendo en práctica lo que denomina *procesos de sedimentación y erosión*. Mientras que en algunos dibujos disfruta viendo cómo las capas van oscureciendo la superficie del papel, en otros desgasta o degrada el dibujo mediante el calcado o escaneado hasta simplificarlo en líneas o direcciones. Junichiro Tanizaki compara la turbia superficie de la piedra de jade con la pátina o lustre que deja el contacto o el frote de la mano aplicado durante un largo tiempo en los mismos lugares¹⁵. Al igual que las piedras, cada dibujo aspira a ser una suerte de palimpsesto de tiempos, espacios y materialidades. Parece que por medio de superposición o desgaste, tanto las piedras, como los dibujos, alcanzan una mayor densidad que evoca los efectos del tiempo. Sus componentes se pueden apreciar como pistas, no para acceder a un lugar u objetivo concreto, sino para acercarse o rodear aquello que no se sabe o que se muestra como inaccesible. Aquí entra en juego la ficción como cuestión técnica en la creación, es decir, el modo que se inventa cada cual para bailar con lo que le falta. El misterio hace temblar el dibujo y esa convulsión, en el mejor de los casos, remueve la imagen generando un reflejo desde una profundidad

inasible. Es entonces cuando el dibujo se muestra como una topografía de procesos¹⁶ mostrando cada estrato como un mini-relato o *cliché* deformado, desproporcionado y escalado por fuerzas espacio-temporales-materiales¹⁷, volviendo lo invisible, visible.

Conclusión

El dibujo para Domínguez es como cierto humor que, mediante el simulacro, puede poner todos los elementos de escena en juego y abrir la posibilidad de un temblor estructural. Por tanto, la representación en su trabajo no es un resultado buscado, sino un motor que avanza hacia otra cosa. En este desplazamiento entra en juego cada uno de los movimientos, aquí detallados, que articulan relaciones entre los procesos que el artista hace y lo que acontece, fruto o no de esa acción, en el contexto espacial, temporal y material que le rodea. De esta forma, Domínguez muestra no sólo la dificultad que implica el intento de acceso a lo real, sino que también experimenta sus espesores, permanencias y futilidades.

Terminar un dibujo, un texto o hacer una exposición supone siempre un reto porque nunca se tiene la certidumbre de que algo va a acontecer. Sin embargo, esa falta de seguridad puede ser ventajosa a la hora de ponerse al servicio de la cosa. Se trata de una cuestión de humildad y de respeto hacia el proceso de aquello que nos rodea. Y como sostiene Domínguez, *a veces, lo único que hay que hacer es apartarse para que el dibujo sea* (Entrevista con el artista). Esto puede resultar en algo extraño que, en palabras del autor, *parece que lo ha hecho otra persona pero encarna algo de mi deseo*¹⁸. Es ahí donde señala la imagen necesaria que ya no depende de su subjetividad, ni se puede reducir a una idea. Por tanto, cada dibujo, cada exposición, ofrece una situación física y mental que expulsa tanto al autor, como al espectador de la gramática visual habitual para vérselas con aquello extraño y simultáneamente reconocido, aquello lejano y cercano, que la imagen remueve.

16. GROSS, Jennifer R.. *Drawing Redefined: Roni Horn, Esther Kläs, Joëlle Tuerlinckx, Richard Tuttle, Jorinde Voigt*. DeCordova Sculpture Park and Museum and Yale University Press. Lincoln, Massachusetts, 2015, p. 23.

17. BARAD, Karen. *Intra-actions, Interview of Karen Barad by Adam Kleinmann*. Mousse Magazine 34. Milán, 2012. [en línea] Disponible en: < https://www.academia.edu/1857617/_Intra-actions_Interview_of_Karen_Barad_by_Adam_Kleinmann_ > [consulta 4-09-16]

18. DOMINGUEZ, Raúl. Conferencia sobre dibujo. Universidad del País Vasco. Leioa, 2016



ITZIAR OKARIZ Y DORA GARCÍA: REPETIR, REPITIENDO PERFORMANCE LIBERADA, PROCESO PERMANENTE

Una investigación artística a través del trabajo de Itziar Okariz y Dora García. El objetivo principal es visibilizar su proceso. Ambas artistas evitan el cierre de sentido que supone la representación e intentan abrir su proceso al devenir espacial, temporal y material de su contexto. Este movimiento de apertura es susceptible de convertirse en la repetición de una acción. Una hipótesis, entre otras, es que la repetición pone en relación el proceso y la performance en su trabajo. La metodología se basa en tantear preguntas que relacionen su proyecto, con la investigación artística situada en lo real, planteada por la dOCUMENTA(13). Este posicionamiento, dialoga con los nuevos retos que plantean las teorías y prácticas feministas a la hora de ofrecer una perspectiva más humilde y menos antropocéntrica para la práctica artística actual.

Palabras clave: Dora García, Itziar Okariz, performance, proceso artístico, repetición

4 diciembre 2016

él.

en él.

insecto en él.

pequeño insecto en él.

un pequeño insecto en él.

y un pequeño insecto en él.

pelo y un pequeño insecto en él.

del pelo y un pequeño insecto en él.

imagen del pelo y un pequeño insecto en él.

una imagen del pelo y un pequeño insecto en él.

piojos, una imagen del pelo y un pequeño insecto en él.

Tenía piojos, una imagen del pelo y un pequeño insecto en él.

4 diciembre 2016

Tenía piojos, una imagen del pelo y un pequeño insecto en él.

ITZIAR OKARIZ ET DORA GARCÍA: RÉPÉTER, EN RÉPÉTANT PERFORMANCE LIBÉRÉE, PROCESSUS PERMANENT

Une recherche artistique à travers le travail d'Itziar Okariz et de Dora García dont l'objectif principal est de faire part du déroulement créatif des artistes. Toutes deux évitent le bouclage de sens qu'entraîne la représentation et s'efforcent d'ouvrir leur processus au devenir spatial, temporel et matériel de leur contexte. Ce mouvement d'ouverture est sensible de se transformer en répétition d'une action. Une hypothèse, entre autres, est que, dans leur travail, cette répétition puisse mettre en rapport le processus et la performance même. Leur méthodologie consiste à sonder des questions faisant le lien entre leur projet et une recherche artistique placée au sein du réel. La dOCUMENTA(13) a fait le point sur ce sujet en 2012. Une telle disposition dialogue avec les nouveaux défis que les théories et pratiques féministes envisagent au moment d'offrir aux pratiques artistiques actuelles une perspective plus humble (modeste, simple...) et moins anthropocentrique.

Mots-clés: Dora García, Itziar Okariz, performance, processus artistique, répétition

ITZIAR OKARIZ AND DORA GARCÍA: TO REPEAT, REPEATING LIBERATED PERFORMANCE, PERMANENT PROCESS

Abstract: This is an artistic research article about the artwork of Itziar Okariz and Dora García. Its main objective is to visualize their process. Both artists avoid the closure of sense that representation implies and they try to open its process to the spatial, temporal and material flow of their context. This opening movement is susceptible to becoming a repeated action. One hypothesis, amongst others, is that repetition causes a relation between the process and performance of their work. Their methodology is based on asking questions that relate their project to artistic research located in the real, as proposed for dOCUMENTA(13). This positioning creates a dialogue with new challenges presented by feminist theories and practices by offering a more humble and less anthropocentric perspective for contemporary artistic practice.

Key Words: Dora García, Itziar Okariz, performance, artistic process, repetition.

Introducción⁰

0. Artículo aceptado (en fase de maquetación) en *Sin-Objeto, Revista de Arte, Investigación, Políticas*, nº2, Monográfico: *Los Géneros de la Performance / The Genders of Performance*, Departamento de Arte de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca.

1. DOKUART. Biblioteca y Centro de Documentación., "Biografía". En: Artium. eus, [consulta 18-7-2017]. Disponible en: <<http://catalogo.artium.org/dossieres/artistas/dora-garcia/biografia>> [consulta 5-12-2018]

2. OKARIZ, Itziar, 2018. Oral memories: entrevistas a artistas emergentes y media carrera. [en línea]. En: Oralmemories. Disponible en: <<https://oralmemories.com/itziar-okariz/>> [consulta 5-2-2019]

3. GARCÍA, Dora. (2013). "Oral memories, entrevistas a artistas emergentes y media carrera". En: Oralmemories.. Disponible en: <<https://oralmemories.com/dora-garcia/>> [consulta 5-12-2018]

Fig. 33. Dora García.
Lo Inadecuado (Bienal de Venecia), 2011

Fig. 34. Itziar Ikariz.
Sueños en Exposición Oscuros, como de noche, 2017.

Este artículo es una investigación artística a través del trabajo de las artistas Itziar Okariz y Dora García. El objetivo principal es visibilizar el proceso creativo de ambas, sin reducirlo a epistemologías ajenas al trabajo en arte. García y Okariz muestran la dificultad que implica el intento de apertura del proceso, evitando el cierre de sentido que supone la representación. Pero, además de este aspecto de corte más general, ¿qué otros aspectos más específicos tienen en común ambos procesos artísticos?

Ambas artistas nacieron en España en el año 1965, García en Valladolid y Okariz en San Sebastián. Ambas empezaron a trabajar en arte entre finales de los años ochenta y principios de los noventa. García estudió Bellas Artes en la Universidad de Salamanca y prosiguió sus estudios en la Rijksakademie van Beeldende Kunsten de Ámsterdam¹. Okariz estudió Bellas Artes en la Universidad del País Vasco lo que, junto a Arteleku, le puso en contacto con el contexto artístico vasco del momento². García ha residido en Amberes y Bruselas hasta el año 2015 y ahora vive y trabaja en Barcelona³. Okariz, aunque en la actualidad vive en Bilbao, se fue a Nueva York en el año 1995 donde vivió y trabajó durante diecisiete años y realizó el Programa de Estudios Independientes del Whitney Museum of American Art. Por tanto, ambas artistas trabajaron y forjaron su proyecto en el extranjero durante casi el mismo periodo de tiempo. Okariz y García han expuesto en las principales instituciones nacionales de arte contemporáneo. De hecho, durante el último año 2018, dos de los centros más destacados del panorama nacional han expuesto de forma individual trabajos recientes, pero también obras previas de ambas artistas. Okariz presentó en Tabakalera de San Sebastián la exposición titulada *I never said umbrella* y, por su parte, García presentó *Segunda Vez* en el Museo Reina Sofía de Madrid. También han participado en destacados eventos y exposiciones internacionales de arte contemporáneo, de los que se destaca la participación de García en la *DOCUMENTA(13)* de Kassel en 2012 y en la 56^a edición de la Bienal Venecia en 2011. A su vez, Okariz está siendo actualmente representante, junto con Sergio Prego y el comisario Peio Aguirre, del pabellón nacional en la 58^a edición de la Bienal Venecia con el proyecto *Perforated*. En el último capítulo, se analizarán brevemente ambos proyectos exhibidos en Venecia. Se muestran sólo unos pocos apuntes curriculares de su extensa carrera, debido a que este artículo se centra más en la búsqueda de cruces o

paralelismos entre la especificidad de sus proyectos. En este sentido, no se presenta una taxonomía de sus obras, sino que se eligen unas pocas piezas con el fin de desarrollar una investigación no tanto extensiva, sino intensiva de su proceso.

El trabajo de Okariz y García es multidisciplinar pero tanto el lenguaje, como la performance ocupan un lugar fundacional en su práctica. Ambas artistas tratan de poner en paréntesis las convenciones de la representación tanto del espacio artístico, como de los cuerpos que lo ocupan y/o constituyen. De esta forma, su proyecto se sitúa en los límites entre *la representación y la realidad*, en el caso de García⁴ o entre *el cuerpo y la voz*, en el caso de Okariz⁵. Pero, de nuevo, más allá de lo intencional o proyectual, ¿dónde se cruzan realmente ambos procesos? Como intuición, se podría decir que ambas artistas abren su proceso al devenir temporal, espacial y material de su contexto. Este movimiento de apertura es susceptible de convertirse en la repetición de una acción o performance. A partir de aquí, surge una hipótesis, entre otras, de que la repetición, a la que ambas artistas hacen referencia al hablar de su trabajo^{6/7}, pone en relación el proceso y la performance en su práctica. Por tanto, sus proyectos no sufren de repetición, sino que se constituyen en ella.

De esta forma, se visualizan sus piezas como titubeos que presentan, en su dificultad, los intentos de apertura del proceso, tanto a la repeticiones que él mismo genera, como también, a las que le constituyen continuamente. Se manifiestan entonces, dos niveles de repetición; una, que se hace y otra, que ocurre y, a su vez, se relacionan con la noción de proyecto y proceso en el trabajo de las artistas. Esta distinción se corresponde con los niveles de repetición distinguidos por Gilles Deleuze⁸ y, conjuntamente, estructuran este artículo. El primer nivel se trata de una repetición del orden de la reproducción, que en este caso se relaciona con lo que se hace o se quiere hacer, es decir, con el proyecto. Esta primera medida encuentra correspondencia con la relación entre iteración y performance que propone la autora Judith Butler⁹ y se encamina a lo denominado por Boris Groys como *performance de vida (liberada)* que, enuncia el primer capítulo¹⁰. El segundo nivel, presenta una repetición del orden del acontecimiento y, por tanto, se vincula con la apertura del proceso que efectúan ambas artistas. Este segundo grado, se correlaciona

4. GARCÍA, D. *The World according to Dora García*. Argobooks, Berlin, 2011. p. 63

5. OKARIZ, Itziar. y Herráez, B. *I never said umbrella: Itziar Okariz*. Orriak 9. Tabakalera. San Sebastián, 2018, p. 2

6. Okariz sostiene: “*Trabajo con performance y repito muchas veces (...) una y otra y otra vez... (...) cualquier cosa relacionada con la identidad requiere de una performance que tiene que repetirse sistemáticamente, es lo que construye. (...) también una performance o una acción en arte, muchas veces, cuando la repites, te das cuenta de la imposibilidad de su similitud... o sea, que no puede ser un símil real... siempre cambia. Por eso me gusta mucho repetir las cosas, dejar que cada vez se modifiquen ellas mismas (...)*”. Véase: Okariz, I. (2010). *Metrópolis: Itziar Okariz*. Recuperado de <<http://www.rtve.es/alicarta/videos/metropolis/metropolis-itziar-okariz/786204/>> (consulta 6-7-2019)

7. García explica: “*La idea de repetición tiene muchas acepciones, todas las cuales están de un modo u otro en el filme (Segunda vez). Repetición psicoanalítica, se repite aquello que nos negamos a recordar. Repetición en el sentido de ensayo. Repetición en el sentido de apropiarse de un texto. Repetición en el sentido de tomar del pasado y proyectar hacia el futuro, colocando un hecho, un acontecimiento, al repetirlo, en una suerte de acronía, en un no-tiempo*”. Véase: <<http://segundavezsegundavez.com/news/entrevista-a-dora-garcia-por-el-estreno-de-segunda-vez-en-buenos-aires/>> (Última consulta: 10-08-2019)

8. DELEUZE, Gilles. *Diferencia y repetición*. Amarrortu editores, Buenos Aires, 2002

9. BUTLER, Judith. *El género en disputa, el feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós, Barcelona, 2007.

10. GROYS, Boris. "Issue 1.1, *The loneliness of the project*". New York Magazine of Contemporary Art and Theory, 2002. p. 131.
11. HARAWAY, Donna, 2016. "Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene": e-flux journal #75, Disponible en: <<https://www.e-flux.com/journal/75/67125/tentacular-thinking-anthropocene-capitalocene-chthulucene/>> [consulta 13-8-2019].
12. HARAWAY, Donna. *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Prickly Paradigm Press, Chicago, 2003
13. AAVV. *The book of books*, Documenta 13 Kassel. Catalog 1/3. Hatje Cantz Verlag, Alemania, 2012.
14. GROYS, Boris, op.cit., "Issue 1.1, *The loneliness...*

con el concepto de *enredo* o *preexistencia de las relaciones* argumentada por Donna Haraway^{12/13}, encontrando vínculo con el *proceso permanente* que está constituyendo continuamente a cualquier cuerpo. La tercera distinción se encuentra entre las dos anteriores y, siendo el orden más alto de repetición, implica la diferencia. Se intuye que las dos artistas seleccionadas, aspiran a esa tercera repetición situada en el *entre* ya que, va más allá de las dicotomías que dominan la lógica de la representación artística. Este tipo de reiteración visibiliza las porosidades entre la propia repetición y la diferencia, la copia y el original pero también, entre lo visible y lo invisible, lo figurativo y lo abstracto, lo corpóreo y lo incorpóreo, etc. Así, el primer capítulo entiende las piezas como tartamudeos que "corporalizan" el límite entre lo decible y lo indecible, mientras que, en el segundo capítulo, las piezas se visibilizan por el temblor entre lo que se hace y lo que ocurre. Este esfuerzo por librarse del pensamiento binario, se relaciona con la noción lacaniana de lo real, definido básicamente como aquello que está dentro y fuera del sujeto, como aquello que estando en su núcleo, le es extraño e inaccesible (Lacan, 2007). Esta noción puede sintetizar el empeño de ambas artistas por repetir lo que no se puede repetir, por mostrar lo que no se puede mostrar y, en esa imposibilidad, algo se hace posible. Mantenerse ahí, implica trabajar la investigación artística en relación con lo real, como plantea la dOCUMENTA (13)¹³.

Esta red de conexiones busca plantear preguntas desde el centro del trabajo de Okariz y García, no tanto para contestarlas, sino para dejarlas florecer en relación a los nuevos retos que implica, para todo artista, la apertura del proceso artístico a lo real. De esta forma, el resultado esperado está basado en visibilizar la puesta en práctica de nuevas posibilidades de agencia a través del (no)encuentro con lo real. Como se observa en las referencias, este posicionamiento encuentra su base en el trabajo de Butler y Haraway, debido a que ofrecen el desafío de una perspectiva más humilde y menos antropocéntrica para la práctica artística actual.

1. PERFORMANCE LIBERADA

Si Boris Groys reflexiona sobre la importancia de la formulación de proyectos para el sujeto actual¹⁴ y, por tanto, para el artista contemporáneo, este artículo busca la forma de liberarse, aunque sea por un instante, del proyecto en favor al proceso, a través del trabajo de las artistas seleccionadas. Se entiende por proyecto como un plan que se forma para la ejecución de la obra. Su problema es que, al repetir por anticipado la constitución de la obra, es indiferente al flujo del proceso. Esta idea guarda relación con la noción de *capacidad* de Christoph Menke, que significa *ser un sujeto* y que, a su vez, se define como *poder hacer algo*¹⁵. El filósofo prosigue diciendo que para lograr una acción hay que *repetir una forma general en una situación nueva* y, además, ubica dicha forma, en la praxis social. Menke sostiene que el arte no es sólo del orden de la capacidad, sino que se localiza en el encuentro entre la fuerza y la capacidad. Efectivamente, el arte no se puede reducir a saber representar o comunicar una idea, es decir, no se puede reducir a la capacidad de habla o de lenguaje y, tampoco, a la de generar conocimiento. Al contrario, el arte, o al menos la necesidad del arte, existe para compartir algo que no sólo pasa por el lenguaje. Del mismo modo que cuando se cuenta un sueño, en referencia a *Diario de sueños* (2014-2017) de Okariz, o cuando se relee un libro, en relación a *The Joycean Society* (2013) de García, siempre hay algo que se nos escapa. Experimentar y visibilizar ese límite del lenguaje sitúa el eje del proyecto de ambas artistas, no tanto en el qué se dice, sino en el cómo se dice. Por tanto, se sitúa más en el orden del significante que, en el orden del significado. Así, al igual que la propuesta de Chus Martínez a través de la noción maybe, *lo que permanece es el modo del habla que, presenta otra fuente de problemas, ya que estar a solas con el lenguaje, es una de las cosas más complejas*¹⁶.

*Sí... no... sí... no... (...)*¹⁷. La voz, la tonalidad, la gravedad o la ligereza, es decir, el cuerpo de Okariz reproduce estas palabras. Es la performance *Contrarywise* que mostró la artista en Mugatxoan en 2012. Como se describe en su presentación, *el altavoz reproduce la voz de la performer con un cierto retraso, de manera que a un "sí..." emitido por el altavoz, puede superponerse un "no..." de la voz de la performer en tiempo real, o viceversa*¹⁸. El registro del audio de la performance se volvió a emitir durante las Jornadas de Eremuak en 2017. La secuencia de antónimos adverbiales lleva al oyente hacia el centro de una espiral, casi hipnótica, que visibiliza la trampa del lenguaje. En

15. MENKE, Christoph, 2010. "La fuerza del arte. Siete tesis" Revista INDEX, no 0: pp. 6-8.

16. MARTÍNEZ, Chus. "How a tadpole becomes a frog. Belated aesthetics, politics, and animated matter: toward a theory of artistic research". En: *The Book of the Books, dOCUMENTA (13)*. Hatje Cantz Verlag. Ostfildern, Alemania, 2012. p. 54

17. MUGATXOAN. *Una voz sin cuerpo, hacia el amor*. Special Issue. San Sebastián, 2012.

18. *Ibidem*.

19. GARBAYO, Maite. *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo*. Consonni, Bilbao, 2016. p. 23.

20. GARBAYO, Maite, op.cit., *Cuerpos que...*, p. 23

21. BADIOLA, Txomin. "Arte, educación, amor al arte". Eremuak 4, 2017. p. 21.

22. ASENSI, Manuel, 2014. *Lacan para multitudes. La «lingüística» como introducción a los conceptos fundamentales de Lacan*. MACBA: Barcelona. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=4i2vQEHnpEs>> [consulta 8-12-2015].

23. MARTÍNEZ, Chus, op.cit., "How a tadpole...", p. 53. (traducción propia)

24. ELORZA, Concepción; IRURETAGOIENA, Zuhar. "Flujos entre ficción, real, virtual en el trabajo artístico de Dora García y Jonathas de Andrade". II Congreso internacional de investigación en Artes Visuales, ANIAV, 2015. Disponible en: <<http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2015.1062>> [consulta 11-5-2018].

25. GARCÍA, Dora. *Segunda vez que siempre es la primera*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2018. p.12.

26. GARCÍA, Dora. Entrevista a Dora García. 16 de junio de 2018. Madrid. . [en línea]. Disponible en: <<https://www.museoreinasofia.es/multimedia/video-entrevista-dora-garcia>> [consulta 5-12-2018]

27. GARCÍA, Dora. op.cit., *Segunda vez...* p.11.

28. GARCÍA, Dora. *Oscar Masotta, Segunda vez. Cahier No.1*. Oslo National Academy of Arts and Torpedo Press, 2017

este sentido, Maite Garbayo, citando el texto de Josefina Ludmer sobre la Respuesta de Sor Filotea, señala lo siguiente; *de la separación entre el saber y el decir (en el que el saber es mi ley, y el decir, la ley del otro), pueden surgir otros modos de decir que se convierten en espacios de resistencia frente al poder de los otros*¹⁹. En esta caso, Ludmer señala el silencio elegido por la protagonista, como un movimiento de *no decir, pero saber*²⁰. El problema es que ningún artista trabaja con lo sabido, sino con aquello que no sabe²¹ y sólo así, se dirigirá hacia lo desconocido. Por tanto, si el silencio definido por Ludmer aún es una defensa respecto a un afuera-otro, Okariz trata de liberar las respuestas de las preguntas, es decir, del otro. Su voz interrumpe el silencio pero, también el silencio, en tanto que vacío impensable e irrepresentable, le interrumpe a ella. Esta apertura deja entrever la relación no lineal entre significante y significado, señalándola, e incluso amplificándola, por medio de la paradoja de la repetición. La (im)posibilidad de la repetición se equipara con la (im)posibilidad de decir algo, ya que toda comunicación esta plagada de malentendidos o atolondradichos²². De esta dificultad respecto al qué decir o repetir, se abre la infinita posibilidad del modo de decirlo o repetirlo. Tal y como se pregunta Chus Martínez, *¿(Qué pasaría) si el mundo no fuera un sustantivo sobre el que hablar, sino un adjetivo, por ejemplo?*²³

Respeto a la performance *The Beggar's Opera* (2007), Dora García escribe; *A diferencia de las intervenciones de otros artistas (...) No es un trabajo artístico que tú buscas y encuentras, sino un trabajo artístico que te encuentra a ti (...)*²⁴. Se percibe entonces un esfuerzo por liberar a la obra de las limitaciones que implica la proyección de la artista. Esta voluntad se materializa por lo que García denomina performances delegadas, siendo aquéllas en las que confía la acción no sólo a actores, sino también al propio espectador de la obra. De esta forma, según Manuel Borja-Villel, la artista *cancela el riesgo de que su propia subjetividad determine el desarrollo de la acción*²⁵. Asimismo, esta cancelación no elimina la subjetividad, sino que incluyendo más agentes en la realización de la pieza, la multiplica. Por otro lado, pero en sintonía, el proyecto *Segunda Vez* (2018) de García, basado en repetir tres happenings del psicoanalista y autor Oscar Masotta, muestra otra dimensión de este tipo de performances. La propia enunciación del proyecto ya es una paradoja porque, tal y como definió Allan Kaprow, *un happening es algo que no se puede hacer dos veces*²⁶. Este planteamiento remite al libro escrito por José Luis Borges titulado *Pierre Menard*, autor del Quijote, citado en varios catálogos de García^{27/28}. En este

relato, Borges considera el libro *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes, como si fuera un libro imaginario reproducido por el autor ficticio Pierre Ménard. De esta manera, coinciden parte de las páginas escritas por Cervantes, con las escritas por Ménard. A este respecto, Deleuze sostiene: *Entonces, la repetición más exacta, la más estricta, tiene como correlato el máximo de diferencia. (El texto de Cervantes y el de Ménard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico...)*²⁹. Por tanto, ya no sólo se trata de apropiarse de un objeto, de un libro o de una acción, sino también de repetirla. De esta forma, lo apropiado se convierte en partitura que guía a los agentes implicados en la obra, sea la artista, los actores o los espectadores, en la realidad que supone el propio proceso de creación. La partitura (o proyecto) es una ficción que empuja a la realidad y su puesta en acto, es decir, su (im)posibilidad de repetición, visibiliza un proceso que agrieta la ficción. Mediante este complejo enredo, García trata de liberar a la obra de lo que ella quiere, para abrirla al conjunto de eventos y agentes que la conciben y que, a su vez, la misma pieza genera. Tal y como se pregunta Christoph Menke, *¿No debería otorgarse a las obras de arte la misma libertad y poder que reclamamos para nosotros mismos, es decir, la libertad y el poder para liberarse de los mundos en los que han sido producidas?*³⁰

Si Okariz nos introduce en el *laberinto en línea recta*³¹ que supone la relación paralela entre significante y significado, García nos sumerge en un mapa a escala real³², por medio de conexiones continuamente restablecidas. Las repeticiones inherentes al laberinto y al mapa presentan cuerpos mediatizados por la iterabilidad. De hecho, como escribe Garbayo en referencia a la noción de iteración de Jacques Derrida, *las posibilidades críticas inherentes a lo performativo se encuentran en la noción de iterabilidad*³³ que enfatiza la unión entre la repetición y la diferencia. De hecho, toda iteración, en este caso, toda performance repetida, sería un *uso parasitario del acto o del lenguaje que introduce una variable en el interior de la convención*³⁴. Esta noción de performance repetida se relaciona con el vínculo que propone Butler entre repetición, identidad y acto³⁵. La autora sostiene que la identidad es un efecto de un proceso de repetición socialmente ritualizado ya que, esa reiteración, constituye al sujeto en su condición temporal. Como sostiene Anne W. Johnson, *esta visión también implica ver cómo y cuándo la citación o iteración de lo normativo falla y cómo puede subvertirse o resistirse*³⁶. En relación a esto, Okariz señala cómo Trisha Brown era capaz de revertir un error coreográfico

29. DELEUZE, Gilles. Diferencia y repetición. Amarrortu editores, Buenos Aires, 2002. p. 19.

30. CHRISTOV-BAKARGIEV, C., Martínez, C. y Menke, C. (2012). "When is now?". Mousse magazine, no 34. p. 183.

31. BORGES, J. Luis. *La muerte y la brújula*. MC editores, Buenos Aires, 1944. p.148.

32. BORGES, J. Luis. *La hacedor*. Buenos Aires, MC editores, 1960.

33. GARBAYO, Maite, op.cit., *Cuerpos que...*p. 21

34. *Ibidem* p. 21

35. BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan, sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Paidós, Barcelona, 2002

36. JOHNSON, Anne Warren. *De raíces y rizomas: el devenir del performance*. Diario de campo, (6-7), 2015, pp. 8-14.

37. GARCÍA, Dora. Entrevista a Dora García. Web: Grid Spinoza /Hangar Research.. Disponible en: <<https://gridspinoza.net/resources/entrevista-dora-garcia>> [consulta 25-5-2019]

38. Leire Muñoz investiga sobre la noción de objetividad en su Trabajo de fin de Máster y transcribe la siguiente cita: "No todo diagnóstico de error es un ejercicio de objetividad, porque no todos los errores provienen de la subjetividad". Véase: LORRAINE, D. y Galison, Peter. *Objectivity*. Zone Books, New York, 2015

39. MUÑOZ, Leire. Muñoz. *Eco, obstáculo, resonancia, reflexión*. (Máster en creación e investigación). Trabajo fin de máster dirigido por Fito Ramírez Escudero, Universidad del País Vasco, Bilbao, 2017, p.14.

40. GROYS, Boris; BERARDI, Franco, "Art and the social sphere". Mousse magazine, no 34, 2012, p. 131

41. IMAZ, Iñaki. *Pintura como Proceso de Individuación. Caracterización y enseñanza*, Tesis doctoral dirigida por José Luis Casado Arsuaga y Jesús Melendez Arranz, Universidad del País Vasco (UPV/EHU), 2014, p. 43, disponible en: < <https://addi.ehu.es/handle/10810/16269> > [consulta 22-08-2016]

42. GROYS, Boris. y BERARDI, Franco, "Art and the..." op.cit., p. 132

43. IMAZ, Iñaki, op.cit., *Pintura como Proceso...*, p. 43.

44. GARBAYO, Maite, op.cit., *Cuerpos que...*, p. 21

45. BUTLER, Judith. *Frames of War*. Verso, London, 2009. p. 2.

46. *Ibidem*. p. 2

en una nueva performance. En este sentido, García también identifica el eureka con una suerte de interrupción en la búsqueda o en el camino de un proyecto³⁷. Este vínculo, visibiliza que tanto el error como el eureka no son sólo del autor, sino que, en realidad, son la entrada del otro^{38/39}. Además, esta equiparación entre el error y el eureka, guarda relación con lo que Groys define como performance de vida (liberada) por la que sostiene que el trabajo de los artistas, ya no es específico, ni productivo y que, por lo tanto, se libera de los conceptos de éxito y fracaso del sistema de producción capitalista⁴⁰.

Este posicionamiento hace que el acto de creación pase por una *puesta en cuestión de la identidad simbólica del que propone la obra*⁴¹ pero también, del que la percibe. Ambas artistas muestran un cuerpo, o conjunto de cuerpos, en su proceso de devenir otra cosa, en su proceso de desidentificación, que Franco Berardi define como la única forma de auto-definición⁴². Esta permeabilidad entre las fronteras del yo y el otro, ofrece la posibilidad de liberarse de la gramática del lenguaje y de la propia subjetividad. Las autoras al someterse a la repetición, terminan con variaciones de una misma cosa que no se acaba nunca de ver del todo⁴³. El cuerpo o cuerpos que componen la performance, al presentarse de un modo aún no codificado, deviene en un espacio-tiempo en el que puede acontecer lo incalculable⁴⁴, es decir, lo real. Y es ahí donde se podría situar la necesidad de una nueva ontología corporal propuesta por Butler para hacer efectivos reclamos sociales y políticos actuales⁴⁵. Ha de ser una ontología que implique el *replanteamiento de la interdependencia, la persistencia corporal, la precariedad, la vulnerabilidad, el deseo y el trabajo*⁴⁶, entre otros. En la construcción de esta nueva ontología corporal situó la urgencia de la investigación artística feminista y de la performance contemporánea y, en concreto, del trabajo de las artistas aquí seleccionadas.

2. PROCESO PERMANENTE

Respiraciones, latidos, ecos, lecturas, huellas, sueños, canciones... son algunos de los materiales elegidos por ambas artistas. Por ejemplo, *La lección respiratoria* (2001) de García, muestra a una adolescente en primer plano respirando y, en segundo plano, a una mujer dando órdenes. La relación entre ambas se regula por medio de los ritmos respiratorios de la joven. No se sabe muy bien quien dirige la acción pero, se evidencia la respiración como la relación más básica entre el interior y el exterior del cuerpo. Es una respiración en escucha, al igual que la *Respiración ujjayi* u *oceánica* (2017-actualidad) que propone Okariz, en la que dos o más personas se regulan su respiración siguiendo tanto el ritmo de sus compañeros, como el del tipo de respiración ujjayi. En ambas piezas, el aire entra y sale del cuerpo constituyéndolo en su tiempo, espacio y materialidad. Por tanto, esta selección material visibiliza el temblor de los límites del sujeto. Los cuerpos ya no sólo tartamudean, también tiemblan. Se trabaja, entonces, con otro nivel más profundo de repetición, más del orden del acontecimiento que de la reproducción. No se trata sólo de la repetición que el cuerpo comete, sino también de las repeticiones que le constituyen, que le ocurren. John Cage, tras experimentar la (im)posibilidad de escuchar el silencio en una cámara anecoica, escribe: (...) *oí dos sonidos, uno agudo y otro grave. Cuando los describí al ingeniero encargado, me explicó que el agudo era mi sistema nervioso en funcionamiento; el grave, mi sangre circulando. Hasta que muera habrá sonidos*⁴⁷. En este sentido, los materiales nombrados muestran el proceso permanente que implica vivir en un cuerpo humano. Este concepto de proceso permanente, está en deuda con la noción de performance permanente que usa el artista Abraham Cruzvillegas, para referirse al también artista Melquiades Herrera. Cruzvillegas sostiene: *Melquiades Herrera, vivió una performance permanente, en la que no hubo diferencia real entre su vida y su obra. Dominó el arte de la vida cotidiana como arte, no como metáfora, no como material del arte, no como una acción que sucede sólo para un público. Casi no hay documentación de su trabajo/vida y él nunca afirmó estar haciendo una obra de arte, para él era evidente (...)*⁴⁸. Esta cita se posiciona cerca de los planteamientos de Donna Haraway cuando afirma que la naturaleza no es un material para la cultura, ya que, como sostiene, no ha de ser un recurso en tanto que un esclavo del amo, sino que ha de otorgársele carácter de actor/agente⁴⁹. En este sentido, Haraway inventa el concepto *naturecultures* para nombrar el enredo necesario entre lo natural y lo cultural, lo corporal y la mente, lo material

47. NYMAN, Michael. *Experimental music: Cage and beyond*. Cambridge University Press, 1999. p. 26

48. CRUZVILLEGAS, Abraham, Entrevistado por Andrew Berardini "A Fortuitous Encounter with Color in the Street". Mousse magazine, no 34, 2012, pp. 214-219.

49. HARAWAY, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1991, p.342

50. HARAWAY, Donna. *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Prickly Paradigm Press, Chicago, 2003.

51. MARTÍNEZ, Chus, op.cit., "How a tadpole...", p. 53.

y lo semiótico...etc⁵⁰. ¿Cómo debería una situarse en estos enredos?

52. CHRISTOV-BAKARGIEV, C., Martínez, C. y Menke, C. (2012). "When is now?". Mousse magazine, no 34, p.182

53. DELEUZE, Gilles. Diferencia y repetición. Amarrortu editores, Buenos Aires, 2002. p. 23

54. MORTON, Timothy, Entrevistado por Roc Jiménez de Cisneros, 2016. [en línea]. Disponible en: <<https://medium.com/@CCCBLab/timothy-morton-ecology-without-nature-by-roc-jim%C3%A9nez-de-cisneros-973a8dcbe0e8>> [consulta 13-8-2019].

55. CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. "The dance was very frenetic, lively, rattling, clanging, rolling, contorted, and lasted for a long time". En: *The books of books*, Catalog 1/3. Hatje Cantz Verlag, Kassel, Alemania, 2012, p.43 (traducción propia)

Leído con dedos de oro es una serie comenzada por García en 2003, basada en leer ciertos libros, escogidos por su relación con el trabajo de la artista, con los dedos impregnados de polvo de oro. García vuelve a enseñar un mapa a escala real pero, esta vez, no se construye como una reproducción de una partitura o guion que guía sobre la realidad de las cosas, sino que se enreda, se ensucia, con y a través de ella. Al mancharse los dedos mientras lee, pinta con los ojos y la mente puestos en otro lugar. Esta pieza se podría leer mediante lo que Jorge Luis Borges determina como los rasgos principales del género literario de detectives; las huellas y el misterio⁵¹. Las huellas no son sólo aquellas que un cuerpo deja sobre otro, sino que también se inscriben en el roce entre ambos. Son sedimentos que hacen comparecer no a un cuerpo reificado y fijo, sino al cuerpo de las relaciones. El misterio se traza entonces, por medio de la literalidad de los rastros del cuerpo que habitamos. Sus automatismos, o incluso somatizaciones, a veces, resultan ilegibles porque al dejar entrar lo inconsciente, lo no intencionado, se muestra otro tipo de relacionalidad. Esta correlación no está basada en el entendimiento, sino en el vínculo material entre los seres o entes que constituyen la pieza. Gracias a la apertura que supone trabajar a través de la materialidad de los cuerpos, la pieza no esta describiendo lo que aconteció en el pasado, sino que se está continuamente transcribiendo a través de su puesta en relación, no sólo con la artista y el espectador, sino con los elementos eventuales en los que se encuentre. Por ejemplo, una corriente de viento en la sala puede hacer que una mínima mota de polvo se esté cayendo ahora mismo.

Cumpleaños Feliz es un breve vídeo que muestra a Okariz tumbada en la playa cantándose la canción que da nombre a la pieza, el día de su cumpleaños. El laberinto en línea recta va torciéndose, abriéndose a la interrupción del espacio natural, en busca del enredo. Es un canto en escucha. Primero se escucha a sí misma calibrando el volumen en relación a lo que le rodea, consciente que de que todo ello es constituyente. Entonces, cantar es como nadar, acoplado la voz-cuerpo a la forma de cada ola. Cada sonido constituye el pentagrama con el que cantar a través. Cantar en la playa o mirar el atardecer, ambas son acciones en espera del rayo verde. Como dice Menke, el arte es ese intento de experimentar lo que no se puede experimentar, esa experiencia que, dentro de la experiencia, se escapa⁵². El arte, como el cumpleaños o la celebración,

es la repetición de un irrecomenzable⁵³. Será el acontecimiento primero el que repita los demás, y no al revés. Así frente a lo inasible, intocable, imperceptible, del flujo temporal, espacial y material de la naturaleza, *una forma de tomar conciencia de que vives en un planeta, es quitarse los zapatos y sentir la alfombra, el parqué, (...) o quizá la hierba*, como sostiene Timothy Morton⁵⁴. Otra forma, es celebrar y cantar tu cumpleaños en la playa, es decir, repetir lo irrepitable. En esa imposibilidad o intocabilidad, algo se hace posible, algo se toca. Carolyn Christov-Bakargiev sostiene que cuando te concentras durante un tiempo en una sola cosa, cuando se mira muy de cerca, ésta se convierte en pensamiento e imaginación mientras se está pensando. Es un ejercicio más abstracto que la meditación y puede llegar hasta, lo que la autora llama, una *fenomenología de esa experiencia viscosa que permite a la mente emerger con la materia*⁵⁵.

En su señalado ensayo sobre *Conocimientos situados*, Haraway formula la siguiente pregunta; *¿Son “producidos” o “generados” los cuerpos biológicos de la misma manera que los poemas?*⁵⁶. Ambas piezas descritas son actos poéticos pero, simultáneamente, hay un esfuerzo por mostrar su reverso, en tanto que los procesos, materialidades y relaciones que le hacen tomar cuerpo. De este modo, se corporaliza la siguiente frase de Haraway; *los seres no preexisten a sus relaciones*⁵⁷. Por tanto, el proceso permanente no está sólo dentro de un cuerpo concreto, sea biológico o poético, sino en las relaciones que lo hacen estar siendo. La valentía de este tipo de piezas está en dejar de ver para sentir, para tocar y ser tocado, es decir, dejar de repetir, para sentir otro tipo de repeticiones menos perceptibles y más del orden del acontecimiento. Lo táctil ofrece una nueva apertura a la noción de proceso permanente, ya que todo cuerpo está siendo tocando continuamente por otro cuerpo, al menos si está dentro del campo gravitacional de este planeta. No tiene porqué ser sólo un cuerpo con masa cósmica sino que también, puede ser un cuerpo compuesto por el cruce de ondas de sonido, como en el caso de Okariz. De cualquier forma, todo contacto produce un sedimento o una erosión, es decir, trastoca la memoria corporal o material de los cuerpos en relación. Así, del temblor de los límites de los cuerpos, lo que queda es ese resto estructurante que, como dice Ángel Bados, impela a la acción⁵⁸. Es en ese lugar liminal de la acción, dónde este artículo sitúa estas piezas. Son casi ejercicios que hace una en el laboratorio, en ese lugar de retiro donde cabe la posibilidad de que la memoria se ponga al nivel de la imaginación⁵⁹ y la mente emerja con la materia⁶⁰. De esta forma, estas piezas muestran el tránsito de lo íntimo a lo

56. HARAWAY, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1991, p. 345

57. HARAWAY, Donna. *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Prickly Paradigm Press, Chicago, 2003. p. 6

58. BADOS, Ángel. (*déjame que lo haga*). XXV Jornadas del estudio de la imagen: *Mundanizar el mundo*. CA2M-Centro de Arte Dos de Mayo, ADRID, 2018. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=HSWgAa4uPK>> [consulta 8-2-2019]

59. MARTÍNEZ, Chus, op.cit., “How a tadpole...pp. 53-54

60. CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn, op.cit., “The dance was... p. 43.

61. TORRES, Enrique. “De acasos y repeticiones”, *Psicoanálisis del Más Allá*. Docta Año 3, año 2, 2005, p. 95.

62. OKARIZ, Itziar. *Taller para artistas. Programa de formación para artistas guiado por Itziar Okariz y Jon Mikel Euba*. En: Tabakalera. San Sebastián, 2018.

63. OKARIZ, Itziar. *I never said umbrella*. Performance-conferencia, Tabakalera, San Sebastián, 2018.

éxtimo, término ideado por Jacques Lacan que visualiza, mediante la figura de la banda de Moebius, esa topología que vacila entre el interior y exterior, es decir, *lo real en tanto que se acuña en la entraña misma del sujeto, donde se anuda la paradoja de lo que más le concierne, con lo que le es más extraño*⁶¹.

3. ALGUNAS CONCLUSIONES O EL PODER DE LA ESTUPIDEZ

A lo largo de la exposición Segunda Vez de García, el pasado año 2018, se programaron una serie de performances en distintas ubicaciones del Museo Reina Sofía de Madrid. En el atrio del museo, lugar de entrada y salida a la institución, en ocasiones se podía ver e interactuar con un grupo de actores que reproducían parte de la performance de *Rehersal/Retrospective* (2010). Realizaban una serie de acciones dispares entre sí como, por ejemplo, recitar el *Manifiesto del artista sin obra*, preguntar a las personas que estaban en la fila, si estaban enamorados y concluir, como si fuera un concurso, diciendo si la respuesta era correcta o incorrecta, barrer los pasos de cualquiera que atravesara el espacio central del atrio, correr gritando algo ininteligible mostrando un papel...etc. Una pareja de jóvenes se desviaron de la fila de la entrada y ocuparon otro lugar, como intentando tener una mejor perspectiva de lo que acontecía. Rápidamente, una performer se acercó y comenzó a describir a una de ellas. En un primer momento, parecía incomodarles pero, después, se dejaron llevar por el ritmo de la acción. Salían y entraban de ese juego de ficción y realidad, al igual que los propios actores subían y bajaban la intensidad, actuaban y dejaban de actuar, para volver de nuevo a la acción.

Durante el taller llevado a cabo por Jon Mikel Euba y la propia Okariz, el pasado año 2018 en Tabakalera de San Sebastián, la artista abrió el proceso de trabajo de los *Diálogos con objetos*. En uno de los ensayos, la artista sostiene que *no es tanto hablar con los objetos, sino escucharlos*⁶². Así, el cuerpo de la artista se dispone a hablar-escuchar a un cable que se enreda por el suelo, el cuerpo y la mente sigue su forma. Las palabras, casi como murmullos, son incompresibles, ilegibles y liberadas de significado. El cuerpo y la mente, a veces, se presentan dentro de la ficción de la pieza pero, a raíz de la dificultad del ejercicio, también se salen de ese circuito y Okariz vuelve a corporalizar el intento de entrada en el diálogo. Algo parecido ocurrió en una mesa redonda que tuvo lugar en relación a su exposición *I never said umbrella*,

también en Tabakalera de ese mismo año⁶³. En un punto de la tertulia, ella se levanta, interrumpe el discurso, se concentra y se dirige hacia una cortina para comenzar a hablar con ella. Las reacciones de algunos espectadores parecen amplificadas; el ruido de una botella que se abre, las risas incómodas por el acto, las miradas de incertidumbre...etc. Ese cuerpo, sea del espectador o de la artista, esta aquí pero también esta allá.

García, como representante del pabellón nacional en la 56ª edición de la Bienal de Venecia del año 2011, presentó el proyecto Lo inadecuado basado, esencialmente, no tanto en exponer en un espacio, sino en ocuparlo. A su vez, Okariz está siendo actualmente representante, junto con Sergio Prego y el comisario Peio Aguirre, en la 58ª edición con el proyecto Perforated que no plantea llenar el espacio expositivo, sino la reflexión y proyección de su vaciado. Lo que tienen en común ambos proyectos es que ninguno se origina desde lo que ellas saben o quieren hacer, es decir, no se origina desde ellas, sino desde otra parte. Este posicionamiento, se relaciona con lo que la autora Avital Ronell denomina Depropiación, en tanto que estar expuesto a una alteridad inasimilable que interrumpe tu espontaneidad y cuya exigencia de respuesta es permanente⁶⁴. Esta cita muestra como se pone en relación la interrupción o lo que aquí se denomina como liberación o performance liberada de los límites de lo subjetivo, junto con la interpelación sin descanso que implica el proceso permanente de las relaciones que constituyen cualquier cuerpo. En el cruce entre ambas direcciones, en su resonancia, se sitúan las piezas descritas en este apartado, que tratan, al igual que lo *extimo*, con la presencia de lo real en lo simbólico⁶⁵. El coraje de estos trabajos reside en el *poder de la estupidez* que, como sostiene Ronell, es capaz de *soportar la facticidad cercana de la debilidad mental*⁶⁶. Este principio trágico-cómico podría ser el (no)fundamento de un tipo de investigación artística feminista que está por venir. Un proyecto donde *el yo no está ni antes ni después del proceso de esta generización, sino que sólo emerge dentro (y como la matriz de) las relaciones de género mismas*⁶⁷. Un feminismo cuyas *imágenes no son el producto de la huida y de la trascendencia de los límites (...), sino la conjunción de visiones parciales y voces titubeantes en una posición de sujeto colectivo (...)*⁶⁸. Por tanto, la *encarnación feminista no trata de una localización fija en un cuerpo reificado, femenino o de otra manera (...)*⁶⁹, sino que se basa en una interdependencia y persistencia corporal⁷⁰ enfocada hacia lo que Ronell propone, a través de la estupidez, como un replanteamiento posthumanista de la ética⁷¹.

64. RONELL, Avital. *Stupidity*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2002.

65. LACAN, Jacques. *Seminario de Jacques Lacan. Libro 7, La ética del psicoanálisis*. Paidós, Buenos Aires, 1988 (Orig. 1960).

66. RONELL, Avital, op.cit. *Stupidity...*, p. 244 (traducción propia)

67. BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan, sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Paidós, Barcelona, 2002. p. 25

68. HARAWAY, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1991. p. 339.

69. *Ibidem*, p. 334

70. BUTLER, Judith. *Frames of War*. Verso, London, 2009

71. RONELL, Avital, op.cit. *Stupidity...*



JON MIKEL EUBA: EN EL MEDIO DEL MEDIO DEL MEDIO (DE)¹ DOBLAR LA IMAGEN HACIA LA REPETICIÓN

Euba, ya sea por el medio fílmico, gráfico o fotográfico, comprende cada dispositivo de representación, cada cuerpo que actúa y lo que se está registrando, como entidades productoras que interfieren en el proceso de inteligibilidad de la imagen con la misma fuerza que el *sujeto-artista*. Por tanto, este estudio sitúa el proyecto reciente de Euba en ese espacio intermedio entre la producción y la percepción de imágenes. Esta localización implica preguntarse sobre la relación entre el hacer y el ver, pero también entre lo que se hace y lo que no se hace pero está, y entre lo que se mira pero no se ve o entre lo que no se ve pero existe. La repetición se presenta como una posible forma de incidir en estas cuestiones. En cada apartado se profundizará en distintos niveles de repetición en relación a tres significados atribuidos a la palabra DOBLAR en castellano: REPRODUCIR, PLEGAR Y SUSTITUIR. De esta forma, el resultado esperado será visibilizar el proceso de Euba a través de las nociones de imagen y repetición para asistir a su camino hacia lo real.

Palabras clave: Jon Mikel Euba, imagen, doblar, repetición, proceso

1. Esta frase: *IN THE MIDDLE OF THE MIDDLE OF THE MIDDLE (OF)* es del artista Lawrence Weiner, traducida aquí, a castellano y francés. En; WEINER, Lawrence; CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. Documenta (13): Katalog 2, Das Logbuch. Hatje Cantz, Kassel, 2012, p. 55.



JON MIKEL EUBA: AU MILIEU DU MILIEU DU MILIEU (DU) ¹ PLIER L'IMAGE VERS LA RÉPÉTITION

Euba, aussi bien par des moyens filmiques, graphiques ou photographiques, comprend chaque dispositif de représentation, chaque corps en action et tout ce qui s'enregistre, comme des entités productrices se mêlant au processus d'intelligibilité de l'image au même degré que le sujet-artiste. Cette étude va donc placer le projet récent d'Euba dans un espace intermédiaire entre la production et la perception d'images. Il s'agit d'une position qui implique un questionnement du rapport entre faire et voir, mais aussi entre ce qui est fait et ce qui ne l'est pas tout en étant présent, ainsi que ce que l'on regarde et que l'on ne voit pas ou ce que l'on ne voit point tout en existant. La répétition se présente comme une forme possible de mettre l'accent sur ces questions. Dans chaque paragraphe/passage on approfondira les différents niveaux de répétition quant à trois sens attribués au terme DOUBLER en espagnol: REPRODUIRE, PLIER ET REMPLACER. De cette façon, on espère rendre visible le processus d'Euba à travers certaines notions concernant l'image et la répétition afin d'assister à leur approche/cheminement/parcour ver le réel.

Mots-clés: Jon Mikel Euba, image, plier, répétition, processus

JON MIKEL EUBA: IN THE MIDDLE OF THE MIDDLE OF THE MIDDLE (OF) ¹ FOLDING THE IMAGE TOWARDS REPETITION

Abstract: Euba, whether by filmic, graphic or photographic means, comprises each device of representation, each body that acts and what is being recorded, as a producing entity that interferes in the process of intelligibility of the image with the same force as the subject-artist. Therefore, this study places Euba's recent project in that intermediate space between the production and perception of images. This position involves asking about the relationship between doing and seeing, but also between what is done and what is not done but is there, and between what is looked at but not seen. Here, repetition is presented as a possible way of influencing these paradoxes. The article structures each section into different levels of repetition in relation to three meanings attributed to the word *doblar* ("TO FOLD" in Spanish): REPRODUCING, FOLDING, and DUBBING. In this way, the expected result is to visualize Euba's artistic process through the notions of image and repetition to assist its movement towards the real.

Keywords: Jon Mikel Euba, image, fold, repetition, process.

1. INTRODUCCIÓN

Jon Mikel Euba (Amorebieta, País Vasco, 1967) compromete su técnica, que se inventa en cada paso, con el objetivo de mostrar la imagen a través de su propio proceso. Ya sea por el medio filmico, gráfico o fotográfico, Euba comprende cada dispositivo de representación, cada cuerpo que actúa y lo que se está registrando, como entidades productoras que interfieren en el proceso de inteligibilidad de la imagen con la misma fuerza que el sujeto-artista. Este método implica una forma de apertura que permite la entrada de la alteridad en la imagen más allá del deseo del artista.

Euba estudió en la Facultad de Bellas Artes de Bilbao y luego en Arteleku, (San Sebastián). De 2000 a 2008 trabajó en diferentes ciudades, moviéndose entre Bilbao, Berlín, Luxemburgo, Estambul y Amsterdam. Participó en Manifesta IV Frankfurt, la Bienal de Estambul 2005, la Bienal de Venecia y la Bienal de Busan, entre otros. Su trabajo se ha exhibido en De Appel y Stedlikj Musuem Bureau, Amsterdam, en 2008; en el Project Arts Centre, Dublín, en 2009; en Valparaíso, (Chile), en 2010; y su actuación *Transcoding Re: horse* fue presentada en el Museo Van Abbe en Eindhoven. Desde el año 2006 hasta 2011, trabajó en el proyecto *Re:horse* que considera “*inconcluso*” y que, en una de sus últimas presentaciones, invitó al público a “*empujarlo*”. En 2010, lideró junto con Txomin Badiola y Sergio Prego, Primer Proforma en Musac, León. En 2015 realizó el proyecto de escuela Kalostra en San Sebastián junto con Itziar Okariz, Asier Mendizabal y Sergio Prego. De 2014 a 2017, ha sido director del máster *Action Unites, Words Divide (On Praxis, An Unstated Theory)* en DAI (Dutch Art Institute) en Arnhem (Holanda). En el año 2017 presentó el libro *Writing Out Loud* que recopila los textos que preparó para sus clases en DAI centrados en “*visibilizar el proceso artístico*” para que, al ser leído, “*pueda convertirse en otra cosa*”³.

Esta investigación acepta el desafío propuesto por Euba tanto en *Re:horse*, como en *Writing Out Loud*, tratando de internarse, o incluso perderse, en ambos proyectos para generar esa “*otra cosa*” que, en este caso, tomará la forma de este artículo. Tanto el proyecto *Re:horse* como el libro *Writing Out Loud*, se sintetizan básicamente en la idea de que, tal vez, la tarea del artista contemporáneo *no es tanto hacer más complejo el proceso de creación, sino trabajar en la complejidad de la percepción*⁴, *en la escucha activa*⁵. Esto concuerda con la afirmación del autor de que *ahora, por primera vez en la*

2 EUBA, Jon Mikel. *Taller para artistas. Programa de formación para artistas guiado por Itziar Okariz y Jon Mikel Euba*. En: Tabakalera. San Sebastián, 2018.

3. EUBA, Jon Mikel, *Presentación del libro Writing Out Loud*. Universidad del País Vasco. Leioa, 2017

4. Ibídem

5. EUBA, Jon Mikel. *Writing out loud*. Netherlands: (DAI) Thu Dutch Art Institute, 2016

Fig. 35. Jon Mikel Euba. *SYSTEM OF SPATIAL EQUIVALENCES. NOTE FOR THE CAMERA-PERSON IN RE:HORSE*, 2015

Fig. 36. Jon Mikel Euba. *VERTICAL FREEDOM. NOTE FOR THE CAMERA-PERSON IN RE:HORSE*, 2015.

*historia, sucede que el artista es más espectador que productor de imágenes*⁶. En este sentido, la filosofía actual sostiene que uno de los problemas de la sociedad contemporánea es el hecho de que las personas pueden saber mucho, pero hacer muy poco⁷. Carolyn Christov-Bakargiev, sostiene que la era de internet es una época en la que los datos informatizados se han convertido en algo más “*real*”, donde la destrucción de lo simbólico, a veces, importa más que la destrucción del cuerpo físico y viviente. A este respecto, la comisaria de la dOCUMENTA 13 difiere de la postura expresada por Susan Sontag cuando, esta última sostiene que el acto de fotografiar una escena es un acto de poder, un disparo al mundo⁸. Frente a esto, Christov-Bakargiev sostiene que la situación hoy en día, parece ser mas bien la contraria, ya que el valor o la efectividad de esa imagen depende más del ojo que la ve a través de la pantalla de su dispositivo y de la mano que decide darle al clic desde un lugar alejado, o al menos deslocalizado, respecto a la realidad registrada⁹. Es evidente que estas formas de distancia, socaban la empatía entre nosotros, anestesiando también nuestra relación con el entorno, es decir, como sostiene Christov-Bakargiev, la guerra aumenta con estas formas de distancia. En este punto, Judith Butler ve necesaria una nueva ontología corporal en la que, entre otras cosas, se podría situar uno de los retos del arte y la investigación artística contemporánea¹⁰.

Es desde estas reflexiones, que se recuerda uno de los consejos de Euba cuando sostiene que *el artista usa su cuerpo como medida de lo que hace o lo que percibe*¹¹. En verdad, el cuerpo es el material que cualquier artista tiene siempre a mano es, de alguna manera, su material permanente¹². De esta forma, el artista se asegura un proyecto “*situado*” no basado en asunciones generales¹³. Así, este estudio sitúa el proyecto de Euba en ese espacio intermedio, *en el medio del medio del medio* de la producción y la percepción de imágenes. Esta localización implica preguntarse sobre la relación entre el hacer y el ver, pero también entre lo que se hace y lo que no se hace pero está, y entre lo que se mira pero no se ve o en lo que no se ve pero existe. De esta forma, las preguntas de investigación de este escrito son; ¿cómo no reducir lo que no se ve, es decir, lo desconocido, a lo conocido, a una mera información o representación? ¿cómo mantener eso desconocido y cómo acogerlo dentro de la producción-percepción artística? De alguna manera, esta pregunta se asemeja mucho a la cuestión de ¿cómo hacer que dure el amor? o ¿cómo hacer que continúe la capacidad o fuerza de transferencia de una imagen u obra de arte?

6. EUBA, Jon Mikel. *Conferencia: Qué bien se está aquí. ¡Vámonos!*. Jornadas Eremuak: Lo educativo como sintoma. Azkuna Zentroa. Bilbao, 2017.

7. GARCÉS, Marina. *Nueva ilustración radical*. Editorial Anagrama, Barcelona, 2017.

8. CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. “The dance was very frenetic, lively, rattling, clanging, rolling, contorted, and lasted for a long time”. En: *The books of books*, Catalog 1/3. Hatje Cantz Verlag, Kassel, Alemania, 2012.

9. Ibidem.

10. Ibidem.

11. EUBA, Jon Mikel, *Presentación del libro Writing Out Loud*. Universidad del País Vasco. Leioa, 2017.

12. “*In this way, every artwork can be seen as the relic of an artistic performance, and ultimately, the entire life of the artist can be seen as one single artistic performance- public in part or not at all – and simultaneously as a relic of that performance. A person is both a process and a material continuum. The only person the artist can continuously and reliably modify is himself(...)*.” En: NIERMANN, Ingo. *The future of Art a manual*. Sternberg, Berlin, 2011

13. En su señalado ensayo sobre *Conocimientos situados*, Donna Haraway aboga por los conocimientos situados y encarnados frente a ese otro conocimiento racional y general que pretende situarse en todas y, por tanto, en ningún lugar. HARAWAY, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1991. A este respecto, sostiene: “*Nobody lives everywhere; everybody lives somewhere. Nothing is connected to everything; everything is connected to something*”. HARAWAY, Donna, 2016. “*Tentacular Thinking: Anthropence, Capitalonce, Chthulucene*”: e-flux journal #75.

14. EUBA, Jon Mikel. *Writing out loud*. Netherlands: (DAI) Thu Dutch Art Institute, 2016. P. 21

15. MARTINEZ, Chus; NIERMAN, Ingo. "Choose Drill" En: *The books of books*, Catalog 1/3. Hatje Cantz Verlag, Kassel, 2012. pp. 256-258.

16. Ibidem

17. David Hume ofrece una solución escéptica a esas dudas escépticas y sostiene que es la costumbre y no la razón la que "determina a la mente ... a suponer el futuro conforme al pasado". HUME, David. Stanford Encyclopedia of Philosophy en entrada "David Hume" [en línea], Disponible en: <<https://plato.stanford.edu/entries/hume/>> [consulta 22-3-2017].

18. Predisposiciones que señala Chus Martínez para la investigación o el arte contemporáneo. MARTÍNEZ, Chus. "How a tadpole becomes a frog. Belated aesthetics, politics, and animated matter: toward a theory of artistic research". En: *The Book of the Books*, dOCUMENTA (13). Hatje Cantz Verlag. Ostfildern, Alemania, 2012. p.46-57.

19. Ibidem

20. VVAA: BADIOLA, Txomin; EUBA, Jon Mikel. Y PREGO, Sergio. *Primer proforma. 30 ejercicios, 40 días y 8 horas al día*. Actar, Barcelona, 2012.

21. Ibidem

Me gustaría repetir siempre la misma obra, sostiene Euba (Conversación con el artista). Esta afirmación mantiene una forma de incógnita, de imagen-no-resuelta, que impulsa la escritura de este texto. Por tanto, el tema central de esta investigación se localiza entre la imagen y la repetición, confiando en que pueda constituir una respuesta hipotética a las preguntas anteriores.

En su libro, Euba cita al cineasta Jean-Luc Godard cuando sostiene que *la imagen es, de alguna manera, una resurrección de algo que ha sucedido*, para concluir diciendo que la frase; <<durante mucho tiempo me fui a la cama temprano>>, es, en sí misma, una imagen¹⁴. Esta última frase hace referencia a todas esas acciones que repetimos cada día que, como dice Chus Martínez¹⁵, no nos son indiferentes, pero tampoco nos despiertan especial interés. Recordar cada día cómo se levantan los pies de la cama, cómo acerco los labios a la taza de café o cómo coger el coche, son acciones sumidas en un espacio intermedio la realidad y el sueño¹⁶ o, según la dudas escépticas de David Hume, entre el automatismo y la incertidumbre¹⁷. Estas acciones requieren una "atención distraída" o un "sueño despierto"¹⁸. Euba, con su voluntad de repetir la misma obra, genera un tipo de imagen que se inserta en ese trance entre lo deliberado y lo no deliberado señalado por Martinez como la posibilidad paradójica que la investigación artística puede ofrecer¹⁹. En este tipo de trance, se intuye el lugar de la acción del proyecto Re:horse. Por un lado, Re:horse es definido como un ensayo en directo, como un proyecto en gira, casi como si fuera un concierto que se "repite" por distintas ciudades. Hasta la fecha se ha mostrado seis veces, la última tomando parte en *Primer Proforma* (2010) en MUSAC (León)²⁰. De forma más concreta, se trata de *una presentación en vivo que muestra elementos reales (una persona con un caballo, una audiencia, el artista y sus asistentes) y cómo esa realidad se convierte en imágenes, al tiempo que revela el esfuerzo requerido para producir esas imágenes*²¹. En esta última apreciación, la repetición no se basa tanto en la reproducción del evento en el tiempo, sino de una representación que muestra sus propios elementos constituyentes tangibles o intangibles. A su vez, la lectura de *Writing Out Loud*, interna al lector en un laberinto que sólo se convertirá en laboratorio por medio de su lectura activa en tanto que escritura. La aportación de ambos proyectos es que logran mantenerse en la paradoja del laberinto-laboratorio y transferirla al espectador. Parece como si Euba entendiera ambos proyectos como esos libros en lo que el lector elige por donde seguir leyendo y para mantener todos los caminos abiertos, el artista experimenta y muestra todos. En vez de ser

un artista *resolutivo* que elige o resuelve, es un artista *problemático* ya que, te inserta en su problema y te invita a llevarlo a otro lugar.

En este sentido, se propone a Euba como un artista que *dobla* imágenes, en lugar de elegir las. En castellano, doblar tiene al menos tres significados que, a su vez, se relacionarán con tres tipos de repetición que se intuyen como constituyentes del proceso de *Re:horse* y que, a su vez, determinan la estructura de este artículo. Así, en el primer apartado se tratará de la concepción de doblar en tanto que reproducción de imagen, el segundo versará de la acción de plegar la imagen en relación con la noción pliegue de Gilles Deleuze y, por último, doblar se ajustará al sentido de la voz en el estudio de Jacques Lacan como esa *imagen* que busca un cuerpo donde desplegarse. Por tanto, el resultado esperado de este estudio es visibilizar y situar los procesos de *Re:horse*, y por tanto del proyecto actual de Euba, a través de la relación entre la repetición y la imagen, entre la realidad y el sueño, es decir, entre lo simbólico y lo imaginario, y tratar de empujarlos hacia lo real²².

1. DOBLAR II

En la actualidad, la mayoría de las imágenes que nos rodean basan su finalidad, intencionalmente o no, en la comunicación de una idea y, por tanto, al no sugerir nada más allá que un mensaje, se comportan como pantallas que bloquean nuestro pensamiento. A este respecto, Euba define lo que llama *imágenes-información* como aquellas que desaparecen una vez que se entienden²³. Este hecho genera, como sostiene el artista, un *“sentimiento paralizante de que no hay nada que hacer (...)”*²⁴. En este punto, el artista recuerda que al ver tanto las películas de Jean Renoir, como de Pier Paolo Pasolini descubrió ciertos desajustes entre el marco y la imagen y, sintió como si entrara una mayor cantidad de vida en la imagen. Lo que en un principio le parece una torpeza técnica, se convierte en una salida respecto a la unidireccionalidad de la *imagen-información*. Es un instante donde lo que percibe el ojo rasga lo que entiende el cerebro. En este sentido, Euba define la imagen en tanto que arte, como aquella que *falla en la comunicación de algo*²⁵. Como sostiene Lacan, algo se cae en la transmisión del mensaje, en tanto que aquello que digo sin decir, pero el código siempre lo sanciona²⁶. Por tanto, ¿Es posible mantener, acoger ese resto, eso desconocido, sin reducirlo a información? ¿Cómo evitar que el productor lo sancione por segunda vez?

22. Como sostiene Iñaki Imaz: *“Lo real, para Lacan, es aquello que escapa a la simbolización. Junto a las nociones de lo imaginario y lo simbólico, explica la estructura de nuestro psiquismo. El fantasma, concreción de lo imaginario, nos permite sobrellevar la falta en lo simbólico. Es a partir del fantasma como deseamos. Este artículo no realiza una analogía directa entre estos conceptos de Lacan y el trabajo de Euba, pero estas nociones ayudan en la evolución de este artículo en particular y de la tesis en general en el camino hacia ese no-encuentro con lo real”*. IIMAZ, Iñaki. *Pintura como Proceso de Individuación. Caracterización y enseñanza*, Tesis doctoral dirigida por José Luis Casado Arsuaga y Jesús Melendez Arranz, Universidad del País Vasco (UPV/EHU), 2014, p. 39, disponible en: < <https://addi.ehu.es/handle/10810/16269> > [consulta 22-08-2016]

23. EUBA, Jon Mikel. *Writing out loud*. Netherlands: (DAI) Thu Dutch Art Institute, 2016, p. 13

24. *Ibidem* p. 59

25. *Ibidem* p. 78

26. NEGRO, Marcela Ana. *“Discurso y superyó en la enseñanza de Lacan entre 1953 y 1958”*. *Affectio Societatis*, 2010, vol. 7, no 12.

27. Iñaki Imaz escribe: "En mi experiencia (...) (del) acto y de la repetición como método, tiene una importancia crucial el concepto de punto gris explicitado por Paul Klee. (...) El gris, por tanto, nos conduce a aproximarnos peligrosamente a la ca- tástrofe y al fracaso total del cuadro convertido en barrizal, pero al mismo tiempo, o precisamente por ello, permite la reaparición del color como realidad que hace lo visible". IMAZ, Iñaki, op.cit., *Pintura como proceso...*, pp.58-60.

Entender la imagen como una piedra en el zapato, como algo que se inmiscuye entre el sujeto y el objeto, que presenta una suerte de molestia o interrupción en su comunicación y que, debido a la incapacidad del sujeto de asimilarla, impela a la acción. Esa falta de control, parece romper, por un instante, la bidimensionalidad de la pantalla y abrirla a un movimiento externo y desconocido. Se trata de una borrosidad, parecida al punto gris en la pintura²⁷, que al no quedar resuelta, al no entenderse, se resiste al *cliché* e impela al *espectador-productor* a volver a ver-hacer la imagen. Efectivamente, es una borrosidad temporal que emborrona temporalmente los límites entre el interior y el exterior de la imagen. Entonces, en este caso, la imagen es repetición en tanto que re-acción, es decir, relación. Es así como se entiende al productor de las imágenes, sea el artista o el espectador, como el encargado de re-hacer o doblar la imagen. A partir de aquí, comienza todo un sistema de equivalencias entre el exterior y el interior de la imagen que Euba tantea durante todo su proyecto. Por un lado, en tanto que sistema de equivalencia, no busca despejar la x o la incógnita, sino que quiere acogerla en toda su complejidad y amplitud. Por otro lado, comienza una empresa infinita donde las relaciones entre las imágenes y su contexto, llevan cada vez a más relaciones y a más imágenes. Este último punto, se visualiza como si acumuláramos sobre una imagen todos los resultados de estas relaciones, es decir, sería como preguntar; ¿Con cuánto puede lidiar una imagen?

En este sentido, *Re:horse* (2006-2011) se basa en este tipo de experiencia compleja, activa y productora del espectador. De hecho, el proyecto además de partir de elementos reales (una persona con un caballo, una audiencia, el artista y sus asistentes), hacia su conversión en imagen, también se basa en lo que Euba llama *imágenes-matrices*. Estas imágenes son; el vídeo de Andy Warhol en el que se ve ensayo de la *Velvet Underground con Nico* y al final es interrumpido por la policía; una fotografía de la performance *Titus* (1969) de Joseph Beuys en la que se ve al artista con un caballo. Se podría decir que *Re:horse* se basa en la repetición de ambas imágenes en un espacio y tiempo determinado sin reprimir las posibles relaciones que establezcan tanto entre ellas, como con el contexto donde se lleva a cabo la repetición. Estas relaciones han dado lugar a la acción, a la partitura que la guía y a un vasto material gráfico que presenta la problemática del proyecto. El proyecto, al igual que una ecuación sin despejar, toma forma de infinitud. ¿Cómo no limitar esa

forma potencial? Estas preguntas a su vez, se pueden extrapolar a la cuestión de si es posible iniciar un proceso artístico no basado en la representación o proyección de una idea.

28. EUBA, Jon Mikel, op.cit., *Writing...*, p. 76

29. EUBA, Jon Mikel, op.cit., *Writing...*, p. 142-143

30. EUBA, Jon Mikel, op.cit., *Writing...*, p. 28

Ahora ya se tratará de responder no desde una perspectiva general capaz de definir el proyecto o visibilizar las imágenes en su completud, sino desde el punto de vista del enredo del proceso, desde dentro del *ver-hacer*. En este punto, se señala una estrategia que se percibe en varios proyectos de Euba, y que derivó de su experiencia ya descrita al ver las películas de Renoir y Pasolini, basada en la separación del ojo del visor de la cámara. Euba dejó de estar detrás de la cámara para estar delante y poder mover la imagen desde dentro²⁸. En *Re:horse* las *personas-cámaras* tampoco miran por el visor, produciendo una dislocación entre lo que ellos ven, lo que filman y lo que el público ve. Aquí parece que el artista sigue el consejo de Jean-Luc Godard cuando sostiene que la cámara no es un proyector, refiriéndose a cómo la mayoría de cineastas filman la realidad en función de la proyección que quieren de ella y no en relación de lo que acontece realmente en el momento de grabar²⁹. En este sentido, parecería que uno de los esfuerzos de *Re:horse* se basa en la posibilidad de poder ver esas *imágenes-matrices*, y lo que resulta de sus relaciones, por primera vez. Sería algo parecido a preguntar si puedo ver o *volver a ver* un caballo por primera vez. Y la respuesta paradójica que ofrece *Re:horse*, sería que esto sólo es posible por repetición.

En este punto, se recuerda un consejo de Euba en el que dice que hay que filmar como dibujar; “*drawing implies searching and finding at the same time*”³⁰. Se trataría de no pensar en un dibujo como un resultado bidimensional, sino en las líneas que se trazan entre la persona-cámara, el visor de la cámara y la realidad a filmar. Parece un problema de dibujo técnico basado en abatimientos pero no entre las caras de un mismo objeto, sino de varios. Las *imágenes-matriz* son abatidas en su reproducción, el vídeo en acción, la acción en partituras, las partituras en acción y vuelta a empezar. Esta visualización tiene una relación formal con todo el sistema de partituras que realiza Euba para sincronizar la filmación y el montaje en directo de *Re:horse*. Mediante este sistema se amplía el gesto que Euba señala en Godard, cuando éste último hace un paneo y lo repite en el sentido contrario³⁰. Se trata de una coreografía que, basada en la repetición de una partitura, presenta la variación del flujo de la realidad. De esta forma, se muestra y se hace frente a la imposibilidad de traducción y por tanto,

de repetición o reproducción de la realidad. Parece que formula la pregunta, ¿cómo traducir una poesía escrita en varios idiomas?³¹

30. EUBA, Jon Mikel. *Taller para artistas. Programa de formación para artistas guiado por Itziar Okariz y Jon Mikel Euba*. En: Tabakalera. San Sebastián, 2018.

31. Esta pregunta está en deuda con con lo que parece sugerir Samuel Becket en su insistencia por traducir sus propios escritos, algunos de los cuales están escritos en diferentes idiomas. Para más información; BOZKURT, S. Sinem. “*Self-Translated: Beckett*.” Ed. Burçin Erol. *One Day, Samuel Beckett*. Bizim, Ankara, 2014, p. 71-81.

32. GOLDSMITH, Kenneth. “*Letter to Bettina Funcke*”. En: *The books of books*, Catalog 1/3. Hatje Cantz Verlag, Kassel, Alemania, 2012, pp.147-150.

33. Ibidem

34. HARAWAY, Donna J. *Staying with the trouble: Making kin in the Chthulucene*. Duke University Press, 2016.

35. Ibidem.

Este posicionamiento muestra una forma de apertura al espacio proposicional desconocido (otredad) y se asemeja a la noción de productor como programador³², ya que su trabajo no es tanto hacer algo nuevo, sino moverlo, transcribirlo o rehacerlo. Parece una posición adecuada a la nueva condición de la producción artística actual, en la que, al enfrentar una cantidad de textos o imágenes no precedente, quizás el problema ya no está tanto en hacer la producción más compleja, que sufriría inevitablemente el agotamiento de la crisis formal actual, sino, como sostienen tanto Euba como Goldsmith, aprender a negociar o a escuchar la vasta producción que nos rodea. Esta noción está muy alejada a la del genio romántico, solitario y torturado, sino que se visualiza al artista como alguien experto en habilidades como replicar, organizar, reflejar, archivar, acumular, almacenar, piratear, robar, apropiar, transferir, transcribir, etc³³. Pero lo interesante aquí no está ni en el original ni en la copia, sino en el esfuerzo de equiparación entre ambos y, aún mas importante, en lo que se genera entre las dos entidades. Se trata del reto del liberar eso que queda *en el medio del medio del medio (de)* o al menos de no reducirlo.

En la búsqueda de ejemplos para ese reto, se propone un giro hacia el campo de la biología y, en concreto, hacia la noción denominada como simbiogénesis. Donna Haraway desglosa así este concepto: “*Sym: together-with; bio: the way living critters do it; and, genesis: this is the way the beginnings worked*”³⁴. Lynn Margulis reintrodujo este concepto para explicar el origen de la celularidad compleja a través de la cual los procariontes en el mundo de las bacterias se comen entre sí, pero es un tipo de alimentación parcial porque no se asimilan completamente³⁵. Es decir, se comen entre sí pero al no digerirse, no es que una reduzca a la otra, sino que la nueva entidad es más de uno, pero menos de dos. Este proceso nos hace pensar en un tipo artista como un *espectador-productor* que no digiere imágenes, en el sentido de que no busca tanto entenderlas, sino que las traga, las corporaliza, las mueve y descontextualiza.

Por tanto, ya en el análisis etimológico de la palabra simbiogénesis, se refleja como ese *together-with* o *estar con* es la base de toda génesis y, por tanto, de todo proceso de creación. De esta manera, se entiende la afirmación de Jacques Derrida cuando sostiene que el número de la repetición es tres:

“Desde el momento en que el centro o el origen han comenzado repitiéndose, redoblándose, el doble no se añadía simplemente a lo simple. Lo dividía y lo suplía. Inmediatamente había un doble origen más su repetición. Tres es la primera cifra de la repetición. También la última, pues el abismo de la representación se mantiene siempre dominado por su ritmo, hasta el infinito. El infinito no es, indudablemente, ni uno, ni nulo, ni innombrable. Es de esencia ternaria”³⁶.

36. DERRIDA, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Anthropos Editorial, 1989, p. 48

37. MITCHELL, William JT. *¿Qué quieren las imágenes?: una crítica de la cultura visual*. Sans Soleil, 2017.

38. EUBA, Jon Mikel.op.cit. *Taller para artistas...*

Por tanto, contrariamente a lo que sostiene Keneth Goldsmith, el trabajo del artista no ha de focalizarse en hacer como *robots*, ni para *robots* ya que ellos leerán y reducirán el espacio intermedio de la repetición a un listado de diferencias y similitudes, como si jugaran al juego de las siete diferencias. Se tratará entonces de generar las condiciones para que se de el roce entre las repeticiones y, al igual que el roce entre el lápiz y el folio, eso no será del orden del significado, sino del significante. En este lugar se comienza a sentir el cuerpo de la imagen que se trata de buscar en este artículo, un cuerpo que acoge y no reduce a los demás cuerpos, un cuerpo finito que acoge la infinitud posible. Quizás sea por ello que durante el directo de *Re:horse* nunca nadie ve al completo lo que ahí acontece.

2. DOBLAR I

Si antes se presentaba *Re:horse* como un sistema de equivalencias entre el interior y el exterior de la imagen, ahora se reflexionará sobre las relaciones o transformaciones que presenta la imagen en su interior. Se trata del reto, ya impulsado por William J. T. Mitchel de cambiar la pregunta ¿qué pueden hacer las imágenes? por *¿qué quieren las imágenes?*³⁷

Euba destacó durante su presentación de *Re:horse*³⁸ la relación que establecen ambas *imágenes-matrices* y en concreto, el momento en el que, durante la performance-ensayo de *Re:horse*, se sincroniza la filmación y enfoque a Nico con la filmación de la cabeza del caballo. Se disparan los significados pero no porque estén en la imagen, sino debido al proceso de vaciamiento de significación que propone *Re:horse*. A partir de esta apreciación, se subraya un movimiento anverso al acumulativo del anterior proceso. Euba no duplica las imágenes, sino que las dobla en el sentido de plegarlas. Ya no se expanden,

39. EUBA, Jon Mikel.op.cit. Taller para artistas...

40. DELEUZE, Gilles. *Diferencia y repetición*. Amorrortu. Buenos Aires, 2002. (Orig. 1968).

41. EUBA, Jon Mikel, op.cit., *Writing...*, p.95.

sino que se reducen. Ya no rehace, sino que reprime. Pero, como él mismo sostiene, acumula porque reprime y viceversa³⁹. En este punto, se recuerda que ambos movimientos no ocurren uno detrás del otro, sino que parece que ambos suceden al unísono durante la puesta en escena de *Re:horse*. Esta simultaneidad de dos sentidos contrarios se presenta inevitablemente como una paradoja y en concreto, como la paradoja de la repetición que, a su vez, se entrelaza con la paradoja de toda imagen, que está llena y vacía de significado al mismo tiempo. Efectivamente, en *Re:horse* la repetición de las *imágenes-matrices* funcionan como motor o máquina duplicadora pero, también como freno o límite. Por ejemplo, el hecho de repetir las *imágenes-matrices* abre el campo de acción a un horizonte ilimitado de relaciones e imágenes, pero a la vez implica los límites propios de la acción de repetir imágenes, en tanto, como diría Deleuze de una *repetición sin concepto*⁴⁰. De alguna manera limita la expansión e incluso la dispersión de lo que se sabe, para instigar un proceso más intensivo que comienza a encaminarse hacia lo real.

Si en el anterior apartado se hablaba sobre la incapacidad de traducción, ahora se trata de incapacidad de repetición, no como un límite elegido, sino como un límite que no se elige que, al igual que el error abre, aunque sea por un instante, el proceso a lo Otro. Se recuerda así la apelación que hace Euba respecto a la consciencia de los límites de cada uno, sosteniendo que es mejor que el artista defina sus propias limitaciones, que no las rehuya y –prosigue- si este proceso se hace correctamente, nuestras capacidades se inscribirán en el proceso productivo. Se podría deducir entonces un proceso de transferencia de límites entre el productor y la imagen. Producir algo, siempre implica enfrentar o, mejor dicho, bailar con los propios límites y con los de la cosa. Conformarse. *Co-formarse*. No se trata de humanizar la imagen, sino de convivir con ella, de una suerte de *co-presencia*. En relación a esto, Euba ha desarrollado una técnica para instrumentalizar sus límites y sus miedos, mediante la cual cada impulso de huir se canaliza hacia una actividad, material o acción. De hecho, Euba sostiene que trata de posponer la acción real como una forma de mantenerse en el plano ideal del proyecto, es aquí donde la acumulación y la represión funcionan también al unísono, pero, escribe, “*once I have acquired and accepted the commitment of taking something to its last consequences, it is through becoming one with the material that I experiment with a different kind of freedom*”⁴¹. De esta manera, tampoco rehuye la incapacidad de repetición, sino que se mantiene ahí, buscando y encontrando, multiplicando y dividiendo,

reproduciendo y reprimiendo simultáneamente, hasta que la (in)capacidad da paso o *retorna* a la fuerza⁴².

Se contempla entonces el esfuerzo de liberar tanto al productor, como a las imágenes pero, paradójicamente, a través de sus propios límites. Como Carolyn Christov-Bakargiev afirma: *Art is defined as much by what it is, as by what it is not; by what it does, or can do, as by what it does not, or cannot do; it is defined even by what it fails to achieve*⁴³. Pero repetir no se trataría de negar algo, como cita el famoso cuadro de René Magritte *Esto no es una pipa*, porque la negación sería de nuevo un límite autoimpuesto, una elección que implica una prevalencia o reducción instigada por la subjetividad del autor frente a la *objetividad* del flujo que le rodea. La repetición como negación se acercaría más a una postura cínica, en tanto que cree que nada puede ser hecho. En cambio, es más fructífero y liberador pensar la repetición en el proceso artístico como un sistema escéptico, es decir, como aquel que pone en duda la inducción como modo de creación. Además el fundamento principal del escepticismo es oponer a cada proposición, una proposición igual⁴⁴. A su vez, ambos pueden tener un efecto similar ya que al repetir algo, se comienza a dudar y a no dogmatizar según Christov-Bakargiev. Cuando esta duda, que emerge entre las repeticiones y las diferencias, está lo suficientemente situada, dará el paso de la diferencia, a la *diferancia*. Esa *diferancia*, que como sostiene Derrida⁴⁵, es una acción que nunca se efectúa, es decir, se asemeja a eso que se hace, sin hacer o eso que se dice, sin decir. No se trataría ahora tanto de definir qué es eso, sino cómo lo desvelan las imágenes a través del proyecto de Euba.

En su libro, Euba compara el proceso de creación de imágenes, con la construcción de una trampa para cangrejos⁴⁶. Afirma que si en lugar de cangrejos, *atrapa* un mechero, éste será justo lo que necesitaba. Entonces, concluyo que la producción de una imagen, es un señuelo para ocurra otra cosa. Se puede imaginar este proceso como la construcción de una red o como un velo, en referencia a Lacan⁴⁷, dónde la imagen o, de manera más amplia, el arte no está en un objeto o punto concreto, sino en las interferencias que le constituyen y, que a su vez, provoca. De nuevo funcionan simultáneamente dos procesos contrarios, por un lado, el sistema que implica realizar un señuelo o trampa, como algo que se mimetiza con el entorno y, por otro lado, la apertura del sistema a aquello está siempre por venir. En relación a esto, Euba describe lo que llama *deimagising*⁴⁸ en tanto que proceso de camuflaje que experimenta

42. MENKE, Christoph, "La fuerza del arte. Siete tesis", Revista INDEX, no 0, 2010. pp. 6-8. [en línea] Disponible en: < <https://www.macba.cat/es/aprender-investigar/publicaciones/index-numero-0>> [consulta 4-1-2015]

43. BAKARGIEV, Carolyn, op.cit. "*The dance was...*", p. 35.

44. *Ibidem*.

45. DERRIDA, Jacques. *La Différance*, Conferencia pronunciada en la Sociedad Francesa de Filosofía, el 27 de enero de 1968. Publicada en *Márgenes de la Filosofía*. Cátedra, Madrid, 1998.

46. EUBA, Jon Mikel...op.cit. *Writing...*, p.48.

47. En palabras de Lacan: "*Sobre el velo se dibuja la imagen. La cortina cobra su valor, su ser y su consistencia, precisamente porque sobre ella se proyecta y se imagina la ausencia*". LACAN, Jacques. *El seminario de Jacques Lacan libro 4: la relación de objeto 1956-1957*. Paidós, 1994, p. 157.

48. EUBA, Jon Mikel. *Writing...op.cit.*, p.56

49. REGNAULT, Francois. *El arte según Lacan y otras conferencias*. Ediciones Eolia, 1995, p.11-12.

50. MORAZA, Juan Luis. *Un placer (almacén)*. Texto publicado por ARTELEKU con motivo de la exposición *UN PLACER* que acompañó al Seminario *CUALQUIERA TODOS NINGUNO*, celebrado en 1991.

a partir de su propia presencia en la realidad. Se trata de construir una imagen *neutral* que coincida con los *clichés* preconcebidos del observador, de tal manera que una vez que sea entendida, esa imagen desaparezca. De nuevo, se sitúa en el sentido contrario al definido en el apartado anterior, si antes se buscaba evitar las *imágenes-información*, ahora son el objetivo debido a que, su construcción consciente asegura un flujo de situaciones en las que quizás se encuentre una interferencia, en tanto que, imagen. Se visualiza así la relación, casi de igualdad, entre lo azaroso y lo necesario en el proceso de creación que, a su vez presenta el entramado entre la repetición y la diferencia en la producción de imágenes. En este sentido, como sostiene Lacan, *una propiedad de la cadena significativa consiste en que lo que se encuentra al azar al principio, luego se convierte en repetición, que lo contingente se vuelve necesario*⁴⁹. De esta forma, Euba ingenia un sistema que no se basa en lo que él quiere, sino en lo que quieren las imágenes. Se trata de un sistema más de escucha, que de producción.

Juan Luis Moraza cita al biólogo Bertil Kullenberg que sostiene que una variedad de flores *producen el efecto de las hembras falsas en determinadas especies de abejas y avispa, las cuales fecundan las flores en un intento de cópula (...)*⁵⁰. Al igual que las flores, Euba, por medio del proceso *deimagising*, se mimetiza con su entorno para interferir o no, en el flujo de las cosas. Este método implica un proceso de sometimiento respecto al otro, lo que entraña una repetición en tanto que reflejo, similar a la actitud de Andy Warhol cuando se definía como un *espejo* o cuando insistía en efectuar la *repetición más exacta*, ya visto en capítulos anteriores. Estos posicionamientos presentan una relación con el deseo del propio productor a través de la repetición, que alejándose de él mediante la alteridad del otro, se aproximan a su inteligibilidad. Algo parecido sucedía cuando Cezanne repetía y repetía la pintura de la montaña de Sainte Victorie, pero sin subir jamás. O al igual que la mosca da vueltas alrededor de la bombilla, pero sin acercarse demasiado porque sabe que se quema. Se trata de una repetición que en relación al deseo, multiplica *por cero* las distancias.

Efectivamente, este sometimiento, implica el proceso de limpieza o sustracción de los contenidos del folio en blanco, que como dice Deleuze siempre está lleno de clichés⁵¹ propios. A su vez, este proceso involucra una represión de la subjetividad del productor. En relación a esto, Euba mantiene que él *no tiene nada que decir, que es el contexto el que tiene ganas de*

hablar y, por ello, se esfuerza en el vaciamiento de signos. Cuanto mas vacío, mas potencial⁵². Así, el artista pero, también, las imágenes que produce se convierten en folio en blanco o espejo reflectante, en tanto que condición para que se de la *interferencia-imagen*. Si antes era la cámara la que convertía la realidad abstracta y vacía en figurativa, ahora es el devenir del contexto el que realizará esta transformación. De esta manera, se puede concebir el cuerpo en acción de Euba, como lo que Paul B. Preciado denomina como *ready-made político*⁵³. De esta manera, Euba situándose *en el medio del medio del medio (de)* presenta su trabajo a través de las relaciones híbridas entre sujeto y objeto, ya propuestas por los *ready-made* de Duchamp hace ya más de un siglo. Se tratan de unas relaciones de interdependencia complejas donde es difícil discernir el contorno de las cosas, donde no se sabe muy bien donde comienzan y donde acaban.

Parece que la repetición en *Re:Horse* es un intento de hacer *zoom*, de acercarse más y más, al proceso de creación de imágenes. De alguna forma, este acercamiento desvela una concepción de la imagen como si fuera un *ready-natural, como algo ya hecho*, y no solo por lo humano, que al igual que los *hiperobjetos*⁵⁴, el humano no puede ver en su totalidad, sino solo fragmentos borrosos. Se desdibuja el origen de la imagen, pero también su final. Así, como sostiene Moraza, *La Gioconda pertenece a Leonardo, pero también a Duchamp, a Dalí, a Warhol, a Play-boy, a Coca-Cola, etc*⁵⁵, al igual que las *imágenes-matrices* de *Re:horse* sufren un deslizamiento de su origen cuanto más de cerca se visualizan. En este punto, ya no es sólo el pliegue como la acción de doblado, sino, y en sintonía con la noción de Deleuze⁵⁶, se trata del *elemento formal del pliegue que convive con lo infinito, en lo inconmensurable y las desmesura, cuando la curvatura variable ha destronado al círculo*⁵⁷. Así no es que debajo de un pliegue (o de la imagen) haya un origen, sino que hay otro pliegue y otro y otro, etc. Desde esta perspectiva, inquieta la siguiente pregunta: ¿cuándo se acaba el cuadro? o, lo que es lo mismo, ¿cuándo se acaba una imagen?

51. DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Editions de la différence, 1984.

52. En palabras de Euba; “*The emptier the signs (and it’s hard to empty out sign), the greater its reloading potential*”. EUBA, Jon Mikel. *Writing...op.cit.*, p.48.

53. PRECIADO, Beatriz. *Don’t you stop. Salta, trepa, mea, grita... No pares de hacerlo*. En OKARIZ, Itziar, *Ghost Box*. Bilbao: Sala Rekalde = Rekalde Erakustaretoa, 2008.

54. MORTON, Timothy. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. U of Minnesota Press, 2013.

55. MORAZA, Juan Luis, op.cit., *Un placer...*

56. DELEUZE, Gilles. *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Paidós, 2005.(Orig.1988)

57. *Ibidem*. Citado en: TRUEBA MIRA, Virginia. “*El archivo barroco de La muerte de Luis XIV de Albert Serra*”. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, num. 19, pp. 40-56, 2018.

3. DOBLAR II o algunas conclusiones

58. CLARK, Timothy J. *The sight of death: An experiment in art writing*. Yale University Press, 2006.

59. En sus palabras; “*the Image (the real image in art) wants to exist (endure) and has to kill (give up) something to reach a potentially eternal state*”. EUBA, Jon Mikel. *Writing...op.cit.*, p.71.

60. SÁNCHEZ, Pedro Alberto Cruz. “*Diez años de publicaciones sobre Marcel Duchamp: No hay solución porque no existe ningún problema*”. Exit Book: revista de libros de arte y cultura visual, no 14, 2011 p. 40-45.

61. RONELL, Avital. *Complaint: Grievance Among Friends*. University of Illinois Press, 2018.

62. En palabras de Virginia Trueba Mira; “*Una retención del abismo, donde lo que se gana en claridad se pierde en devenires*.” TRUEBA MIRA, Virginia. “*El archivo barroco de La muerte de Luis XIV de Albert Serra*.” Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, 2018, num. 19, 2018, p. 40-56.

Cuanto más se repite una imagen o una palabra, más se hace patente la aleatoriedad de los significados que le atribuimos o, lo que es lo mismo, cuanto más nos acercamos al significante, más tiembla lo que uno que sabe. Algo parecido experimentó el historiador T. J. Clark ya analizado, que al ver cada día durante dos meses los dos mismos cuadros, apunta a la capacidad de renovación de las imágenes⁵⁸. Es ahí donde se pone en juego la fuerza de la imagen, que como sostiene Euba, la imagen en tanto que arte, es aquella que permanece, que alcanza un estado potencialmente eterno⁵⁹. En relación a esta última definición, y a la pregunta del anterior apartado, uno de los problemas que Euba aqueja del proyecto *Re:horse* es que siempre se mantiene inacabado. Quizás, en el problema esté la solución⁶⁰. O acaso, como diría Marcel Duchamp, *no hay solución porque no hay problema*. De todas formas, se atiende a esta queja de Euba, ya que como sostiene Lacan y posteriormente, Avital Ronell⁶¹, en la queja del sujeto, está su fuerza.

Así, se identifica, por un lado, la repetición como reproducción que, similar al *tic-tac* de las agujas del reloj, marca una linealidad, cercana a la narratividad, de la *secuencia-performance*. Por otro lado, la complejidad de la repetición como pliegue, desvela el proyecto como un mundo de continuidades donde se difuminan los contornos de los elementos que componen la acción. De esta forma, se infiere que quizás, el problema de *Re:horse* esté en el hecho de que las superficies rígidas generadas en la primera repetición, no se cruzan con las segundas. Como se sabe, toda resistencia gana en claridad, pero pierde en devenir⁶².

Durante la presentación de *Re:horse* en Tabakalera (2018), le pregunté a Euba respecto a los *rayos verdes* que se dan durante la acción. En ese momento era más una intuición, ahora sé que me refería a esa suerte de cruces que sólo se pueden experimentar en el directo de la performance. Se entabla entonces una relación entre el rayo verde y la cuestión de la imagen tanteada a lo largo de este estudio. Ni el rayo verde, ni la imagen se encuentran en un punto fijo y ambos son el resultado o efecto de una variedad de coincidencias o relaciones entre las condiciones y circunstancias espaciales, temporales y materiales. Por tanto, parece que ninguno de los dos son estrictamente producidos, sino más bien son algo que ocurre o sucede en presencia de un *cuerpo-observador*. Así

parece que tanto el rayo verde, como la imagen parecen buscar un cuerpo donde desplegarse. Este hecho encuentra similitud con el *dilema del observador* de John Wheeler cuando sostuvo que el fotón se manifiesta de diferente manera en presencia del observador^{63/64}. Esto conduce una visualización de la imagen a través de su naturaleza transfronteriza en la que ya no sólo se desdibuja su inicio y final, sino también su interior y su exterior. Una de las formas por las que *Re:Horse* se sitúa en ese espacio intermedio es mediante, a través, de la repetición que incita, al contrario de la representación, a esa porosidad de las fronteras de la imagen durante su propia producción. Así, *Re:horse* parece tener la forma de un circuito que aspira a transformarse en una suerte *botella de Klein* en cuanto una superficie no orientable que no tiene ni interior, ni exterior.

Con el propósito de profundizar hacia lo real a través de lo desarrollado en *Re:horse*, se recuerda que Lacan presenta la noción de la voz por medio de la superficie topología de la botella de Klein. Esta visualización ayuda a mostrar la naturaleza de la voz lacaniana, en comparación con el tipo de imagen que se trata de definir en este apartado. Este tipo de voz es diferente al habla, de hecho, puede darse en el *silencio* que comparten los componentes de *Re:horse* durante su directo. Esta voz se identifica más bien con esa voces que vienen de todas partes cuando uno está en la multitud⁶⁵ y que pueden caer sobre uno como si vinieran de otra persona. Estos momentos esquizofrénicos son lo suficientemente inquietantes como para romper el cierre de la subjetividad pero a la vez, son los momentos en los que se constituyen los sujetos⁶⁶.

Relinches, corrientes de aire, clics de cámaras, murmullos, coces contra el suelo, música muy alta, etc. Son algunas de las palabras que usa Miren Jaio para describir *Re:horse* mientras que forma parte de la audiencia⁶⁷. De una manera similar a cuando el coro se apodera de la voz del protagonista en el *Teatro Noh*, estos *voces-imágenes* se apoderan de la voz del autor⁶⁸. El deslizamiento entre significante y significado queda paralizado, y como sostiene Lacan en relación al concepto de *holofrase*, la diferencia entre el significado y el significante se desvanece. Lacan solía definirlo como la *imagen congelada*⁶⁹. Durante la presentación de *Re:horse* en el Musac (Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León) en el año 2010, un señor del público tomó la voz diciendo que el caballo estaba sufriendo y que había que finalizar la performance⁷⁰. Esta fue la última vez que se presentó *Re:horse* en vivo.

63. WHEELER, John Archibald. "Include the observer in the wave function?". En *Quantum mechanics, a half century later*. Springer, Dordrecht, 1977, pp. 1-18.

64. MISNER, Charles W.; THORNE, Kip S.; ZUREK, Wojciech H. "John Wheeler, relativity, and quantum information". *Physics Today*, vol. 62, no 4, 2009, pp. 40-46.

65. MANABU, Noda. "*Voice Made Visible: The Place for Voice on Stage in Noh and Robert Lepage's Lipsynch*". Artículo basado en conferencia en el Congreso '*Silent Voices Forbidden Lives: Censorship and Performance*', University of Lisbon, 2009.

66. Ibidem.

67. VVAA, op.cit., *Primer Proforma...*

68. MANABU, Noda, op.cit., *Voice...*

69. LACAN, Jacques. *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Libro 11. Paidós, Buenos Aires, 1964, p.242. Citado en: DE LA PAVA OSSA, Arturo. "*The verbal hallucination has the structure of the Holofrase*". Desde el jardín de freud-*Revista de psicoanálisis*, no 8, 2008, pp. 209-226.

70. VVAA, op.cit., *Primer Proforma...*

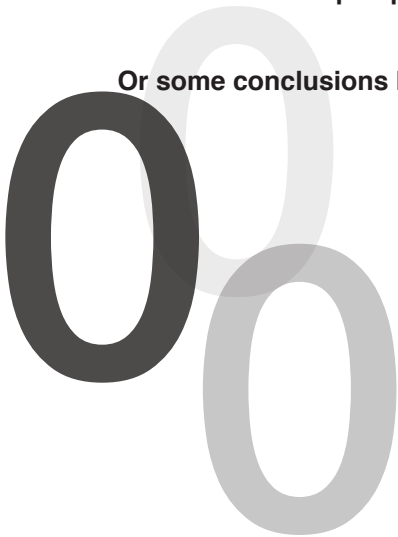
71. En palabras de Parreno: "(It reminds) me of the complex concept of "holophrase," to which a psychoanalyst introduced me when we were together at the Villa Arson in the mid-1990s. It appears in Book VII of [Jacques] Lacan's seminars. It's the moment when there is no more friction; it's a kind of perfect exchange. The difference between the signified and the signifier vanishes. You say, "I am ill," and the very moment you say it, you are ill. And Lacan used to speak of the "frozen image." For there to be form, there must be halts. It was, perhaps, a way to convey that. It's a rhythm and also a reprise". Entrevista realizada con motivo de la exposición *Levadura y anfitrión* de Philippe Parreno en el Museo Jumex. Disponible en: <<https://www.fundacionjumex.org/en/exposiciones/90-philippe-parreno-la-levadura-y-el-anfitrión>> (Última consulta en 10-04-2019)

Por tanto, Euba parece explorar la posibilidad de esa *imagen congelada*. Según el artista Philippe Parreno, este tipo de imagen se desarrolla en ritmo y repetición, como si para que haya forma, tiene que haber paradas⁷¹. Este hecho recuerda a los conceptos de *colapso y recuperación* (collapse and recovery) que fueron uno de los hilos conductores de la dOCUMENTA(13). Parece que Euba trata de colapsar la imagen como si se tratara de una orquesta, pero no para tocar música, sino para tocar el silencio, o mejor dicho, para escucharlo. De esta forma, parece añadir más y más dispositivos de escucha, hasta que *la escucha de la escucha de la escucha* colapsa y genera una *forma-imagen-voz* de recuperación, para volver al mismo, pero diferente, sitio.

**La repetición, no opción
O algunas conclusiones entre lo hecho y aquello por hacer**

**La répétition, pas d'option
Ou quelques conclusions entre ce qui est fait et ce qui reste a faire**

**Repetition, a non-option,
Or some conclusions between what has been done and what has yet to be done**



CONCLUSIÓN 1: PREGUNTAS DE INVESTAGIÓN O ARCHIPELIC THOUGHT¹⁺²

1. *Archipelic Thought* es un concepto de Edouard Glissant sobre el cual escribe Hans Ulrich Obrist para visualizar un tipo de *Museo-Archipiélago* cuya función es la de un laboratorio activo: "It is not a recapitulation of something which existed in an obvious way. It is the quest for something we don't know yet." Con esta definición en mente, comienzo este apartado de conclusiones. Cita de: ULRICH OBRIST, Hans, "Le 21ème siècle est Glissant". *The books of books*, Catalog 1/3. Hatje Cantz Verlag, Kassel, Alemania, 2012, pp.274-275.

2. En relación a la relectura que suponen estas conclusiones, se han colocado numeraciones en los márgenes que corresponden a las páginas donde se puede encontrar cada idea o noción desarrollada.

3. Chus Martínez identifica la noción de Colapso con, entre otras cosas, el reverso de la poesía. [en línea] Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=27Kf7Kyw1-k&t=9s>> (10-10-2014)

4. Referencia al libro de *Las Olas* de Virginia Woolf escrito en 1931.

5. Referencia a la famosa frase escrita por Arthur Rimbaud que ha resonado a lo largo de toda la tesis.

6. GARCÍA, Tristán. "*The Intense Life: An Ethical Ideal*". *E-flux journal*#87—december2017. [en línea] Disponible en: <<https://www.e-flux.com/journal/87/164971/the-intense-life-an-ethical-ideal>> (Consulta 24-9-2018)

- 27 ¿Qué hubiera pasado si...?
- 306 Hacer como si...lo que hacemos y lo que somos no fuera sustantivo, sino adjetivo
- 17-32 Tesis sin concepto, tesis en escucha
- 268-271 Repetir una acción, actuar como si yo fuese parasitario de ella
- 307 El reverso de la poesía³
- 87 La actualidad del significante que dura lo que dura un respiro
- El tartamudeo
- 332 Colapso y recuperación
- Poesía / Poiesis ¿Hacer?
- 326 Retiro, explorar tu inhabilidad a través del proceso artístico
- La importancia de los límites, los elegidos y los que no, se hacen visibles por reverberación
- Esa forma límite, la Cosa
- Reverso de lo que hago ¿Escuchar?
- Escuchar tu escucha
- Escuchar su escucha, de lo Otro
- Las olas
- Las olas, el libro, escrito en tercera persona⁴
- Yo es Otro⁵
- Ni el artista, ni la imagen no tienen nada que decir
- 305 Mantenerse, cara a cara con el lenguaje
- El código corrige y algo se cae
- Cuando lo tengo, se escapa y vuelta a empezar
- De la inaccesibilidad del deseo, su fundacionalidad
- El error, el tropiezo, el malentendido
- 295 Agrietan, por un instante-respiro, el océano de la conciencia en el que nadamos
- 230 No hay paraguas simbólico, si burbuja de conciencia

¿Cómo traducir una poesía escrita en distintos idiomas?
En el espacio infraleve del entre se abren infinitas posibilidades
Es una cuestión de escalas, ¿Cómo medir la nada?

314

Paisaje infinito de pliegues
Extensivo a la vez que intensivo, debajo del pliegue habrá n-pliegues
El agujero del tiempo en el espacio
Rodearlo para no caerse en él
Reverso del fractal, reverberación material en gerundio; time-space-matering

329-330

238

El número de la repetición es el tres
El tres en química= eje de todas combinaciones
¿la repetición existe o es fruto de la percepción humana?

249

Más duda que eureka,
el encuentro azaroso deviene necesario por repetición
Yo no lo repito, él se repite en mi: la x sin despejar
La memoria sobre la imaginación
No es reconocido, sino no conocido, no entendido, no resuelto
Resto estructurante que impela a la acción

328

Toda acción es re-lación
Así se visibiliza el enredo, se acoge en co-presencia, se convive, se baila y
canta
Se amplifica, se re-presenta casi simultáneamente
No re-acción, si iteración hacia la intracción iterativa
No respuesta, si re-expuesta
Artista ventrílocuo de la voz que le cae encima del no-encuentro con lo real
Lo posible de lo imposible, el no-reencuentro con lo real

251

331

Liberar la repetición
Para que la diferencia sea
Y viceversa, oscilando, rimando y a-rimando

El tacto entre ambas, el temblor de sus límites
¿Cuándo es la última vez que hiciste algo por primera vez?⁶

CONCLUSIÓN 2: METODOLOGÍA O CÓMO EL CÓMO REVELA, AUNQUE VELANDO, EL QUÉ Y VICEVERSA

3 piezas: proceso artístico, repetición, lo real
3 de toda transición, del punto A al B
3 niveles de repetición
3 el número de la repetición: 1, 2, y el medio
3 posiciones: en escena, en retiro, en encuentro

Componen la forma poliédrica de esta tesis que aspira a ser fractal siendo atravesada por la repetición. Así, la metodología, ahora, a posteriori, se muestra en toda su simpleza y dependerá de cada uno, hasta qué niveles de complejidad y profundidad quiera o pueda llevarla. En este sentido, las piezas de la investigación se han comportado como si fueran un señuelo y, cómo tal, cada cual podrá señalar aquéllos que más le convengan en función del tipo de resultado que espere, de las reglas y/o los límites que establezca y de las preguntas de investigación que obtenga de los procesos anteriores

¿Será que de la repetición sólo podemos percibir señuelos, al igual que del proceso artístico y de lo real?

Ni el **proceso artístico**, ni la **repetición**, ni lo **real** se encuentran en un objeto concreto, sino que, al igual que el color, se encuentra en las relaciones entre diferentes elementos. Ellos generan estos vínculos y, a su vez, éstos les generan. Por tanto, dichas **relaciones**, siguiendo a **Donna Haraway**, siempre les (nos) van a sobrepasar, a sobrevivir. De esta manera, al tratar con estas piezas, el señuelo sólo será efectivo si **deviene otra cosa** o, al menos, si muestra su apertura hacia ello. Por otro lado, solo será útil para la visibilización aquí buscada, si dicho señuelo no se pierde en divagaciones generales o posibles, sino se mantiene situado en el enredo para, como dice Donna Haraway, seguir en el problema. En resumen, se trata de una problemática similar a la que vive el artista buscando y encontrando, eligiendo y no eligiendo, **materiales de trabajo**. En relación a esto, Pablo Picasso decía que él no buscaba, sino que encontraba. Se necesita que devengan situados, que sean. Ahí, el artista se limita a contemplar, a vagar, a esperar hasta que el propio material diga: ¡Haz conmigo!

309 /
311

De esta forma, se ejemplifican las **reglas y los límites** que demarcan el aspecto constituyente de las piezas de esta investigación: **¡qué devengan situadas!**. A su vez, y siendo congruente con el inicial planteamiento paradójico de este estudio, este aspecto no está libre de **contradicción**. Al igual que Alicia en el *País de las Maravillas* crece y disminuye a la vez, este aspecto muestra un movimiento que siendo extensivo es simultáneamente intensivo, que abriéndose al fluir de las cosas se encamina hacia su raíz. Se sitúa así la cima móvil de esta montaña pero, ¿Cómo alcanzarla?

194-195

Se ha mantenido un estado de alerta permanente sólo posibilitado por una **atención distraída y liberada**. Se ha trabajado, se ha leído, se ha contemplado, etc., como si el contexto tocara la sinfonía buscada. He vivido en una **performance permanente** de escucha a través o, más honestamente, luchando por un baile liberado junto a sus sonidos. Este estado es similar al de soñar despierta ya que, enlaza y enreda la memoria con la imaginación, la realidad con la ficción y, una vez aquí, hay que **mantenerse y esperar**. Esta fase debe dilatarse hasta que se produzca un **cambio o crisis**. En este caso, esta etapa se demoró hasta que las piezas de la investigación (proceso artístico, repetición y lo real) pasaron de tramar hipótesis inscritas en respuestas ya sabidas o dichas, a apuntar **intuiciones** que se resistían al entendimiento movilizando el ansia de **acción**. Lentamente, conviviendo con la velocidad

174-175

7. Cézanne: “*el oficio abstracto acaba desecándose bajo su retórica, que se vuelve afectada, al agotarse. [...] Nunca hay que tener una idea, un pensamiento, una palabra al alcance, cuando se necesita una sensación. Las grandes palabras son los pensamientos que no son propios. Los estereotipos son la lepra del arte*”. Citado en IMAZ, Iñaki. *Pintura como Proceso de Individuación y enseñanza*, Tesis doctoral dirigida por José Luis Casado Arsuaga y Jesús Melendez Arranz, Universidad del País Vasco (UPV/EHU), 2014, p. 52, disponible en: < <https://addi.ehu.es/handle/10810/16269> > [consulta 22-08-2016]

8. MARTINEZ, Chus. “*How a Tadpole Becomes a Frog. Belated Aesthetics, Politics, and Animated Matter: Toward a Theory of Artistic Research*”. En: *The books of books*, Catalog 1/3. Hatje Cantz Verlag, Kassel, Alemania, 2012, pp. 46- 57.

9. Félix Guattari y Gilles Deleuze definen rizoma como esa forma *sin-forma* definida cuyo principio básico es la conectividad de cualquiera de sus puntos. GUATTARI, Félix y DELEUZE, Gilles, *El Anti Edipo: capitalismo y esquizofrenia*. Paidós Ibérica, 2004, pp. 9-31.

10. GUATTARI, Félix y DELEUZE, Gilles, *¿Qué es la filosofía?* Anagrama, Barcelona, 1993, pp. 164-165.

del pensamiento en **marcha (sin estrujarlo)**, este cambio fue depositando sedimentos. De esta manera, los conceptos pasaron a presentarse como sensaciones. Ya lo decía Cezanne, *no busques una idea cuando quieras una sensación*⁷.

Así, poco a poco, al inventar el **cómo** a cada paso, se va desvelando el **qué**. Por tanto, este método visibiliza mi modo particular de convivir con lo **aún-no-resuelto, reprimiendo las inercias cognitivas** que eluden la incertidumbre, para dejar que eso irresuelto e incompresible florezca a través de esta investigación artística. Como un ejemplo clave, este procedimiento presenta la dificultad de comprensión y experimentación de la siguiente afirmación de Chus Martínez: “**El sentido emerge de la ficción**”⁸. Esta frase ha planeado insistentemente sobre esta tesis durante su proceso. Esta insistencia se debe a que estas palabras apelan a lo que aquí se concibe como la naturaleza **estructural** y, por tanto, la **aportación** principal de toda investigación artística, incluyendo, por supuesto, al trabajo presente.

En consecuencia, como **resultado, no** se esperan nuevas **teorías o conceptos**, ya que esto sería más una tarea de la filosofía o teoría del arte. En cambio, lo que se obtiene, siguiendo a Deleuze y Guattari en su libro *¿Qué es la filosofía?* (1993), es un **bloque de sensaciones** compuesto por perceptos y afectos. En primer lugar, como escribe el artista Iñaki Imaz, este bloque ejerce una función de **punto** entre dos órdenes distantes. Estos dos órdenes ya no son sólo la investigación y el arte, sino que la profundización y puesta en cuestión de su naturaleza entrelazada ha implicado una renuncia **más amplia**. Se trata del reto, no siempre conseguido, de eludir el **pensamiento binario**, ilustrado mediante una jerarquía arbórea y dominado por la representación, para acercarse a un **pensamiento rizomático**, en tanto que un mapa conectable en todas sus dimensiones y abierto a experimentar modificaciones constantemente. Este posicionamiento dispone este estudio **en el medio del medio del medio (de)**, es decir, en las porosidades entre lo decible y lo indecible, lo que se hace y lo que ocurre, lo visible y lo invisible, lo corpóreo y lo incorpóreo, etc. En segundo lugar, Deleuze y Guattari sostienen que la única ley de este bloque de sensaciones es que se sostenga por sí mismo, es decir, que “*los perceptos ya no son percepciones, son independientes de un estado de quienes los experimentan; los afectos ya no son sentimientos o afecciones, desbordan la fuerza de aquellos que pasan por ellos*”¹⁰. En este sentido, como

sintetiza Imaz, ambos sobrepasan su carácter personal al ser **independientes** de quienes los experimentan. De esta forma, Deleuze y Guatari, definen los perceptos y afectos como seres que, al exceder cualquier vivencia, existen en ausencia del humano. Estos dos aspectos, el de la función de puente y el de su independencia respecto al humano, constituyen el bloque de perceptos y afectos y, por tanto, el resultado aquí obtenido. Además, ambos sintetizan la **dirección del experimento metodológico** concretado por medio del señuelo. Así, si antes el cómo desvelaba el **qué**, ahora es a la inversa, el qué busca su continuidad en el **cómo**.

Si pensamos en el cebo usado para pescar o en la tela de la araña, ambos delimitan un lugar en el espacio intermedio entre el *cazador* y el posible devenir de su hipotética presa. Por un lado, el mimetismo de los reflejos del señuelo, produce la confusión perceptiva necesaria, semejante al erotismo del velo que *muestra* lo que esconde, para que la acción se haga casi inevitable. A su vez, la suerte de la red geométrica de la araña, mide ese rincón para que nada que pase por ahí se escape. De esta forma, tanto el mimetismo como la medida, dan cuenta del esfuerzo y dificultad para interceptar algo estando en el enredo del devenir, es decir, del intento de interferir en el fluir natural de las cosas, en su **mutabilidad entrelazada**.

195

Salvando las distancias, ambos ejemplos, visualizarían no sólo lo que supone para el artista la elección o el encuentro de un **material**, sino la **tecnología** que éste implica. Por tanto, dada la importancia del percepto señuelo, se procede a su disección mediante los **niveles señalados; mimetismo, medida y mutabilidad**. Además, estos tres aspectos son susceptibles de constituir finalmente el tipo de **repetición anhelada**, en tanto que aquella que visibiliza y actúa, atravesando el movimiento del proceso artístico hacia **lo real**. Este último estudio se hace con la esperanza de que trace posibles caminos futuros que constituyan un proyecto posdoctoral.

Alguien definió el acto de escribir como ir siempre detrás de una idea fugitiva. En este sentido, sólo puedo concluir despiezando el mecanismo de esta **trampa-escritura** y mostrando mi modo particular de uso, con la confianza de que algo sea atrapado en ti y para ti. Así, hago uso de esta escritura-pensamiento en marcha de la misma forma que en Banff utilicé el material del cielo. Ahora recuerdo que durante aquellos largos paseos también colocaba celos en mi ropa. Imagino entonces el cielo como ese señuelo, esa escritura

180-181

11. Escribe Adorno: "It is self-evident that nothing concerning art is self-evident anymore, not its inner life, not its relation to the world, not even its right to exit...Art must turn again itself, in opposition to its own concept, and thus become uncertain of itself right into its innermost fiber...Because art is what it has become, its concept refers to what it does not contain. The tension between what motivates art and art's past circumscribes to so-called question of aesthetic." ADORNO, Theodor W, *Aesthetic Theory*, University of Minesota Press, Minneapolis, 1997 (Orig. 1970), p.1-3. (Citado en CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. "The dance was very frenetic, lively, rattling, clanging, rolling, contorted, and lasted for a long time". En: *The books of books*, Catalog 1/3. Hatje Cantz Verlag, Kassel, Alemania, 2012, p.36.).

251 por escribir, que es **movido por espacios, tiempos y sus materialidades**. De esta forma, el celo cumplía con los dos aspectos definidos como constituyentes del percepto en tanto que era un puente entre distintos órdenes y, al dejarlo colgado en el árbol, su acción, su estar, era independiente del humano que lo había colocado ahí. Al contemplar esta imagen, comprendo y disfruto del acto poético y metafórico, de ese gesto infraléve ante la inmensidad y la *ignorancia* de aquél paisaje. Pero, lo reseñable para este estudio, es que esa poiesis no reniega de su reverso, de aquello que no hace, sino que lo espera y lo acoge como parte constitutiva. Es la escritura de lo Otro que constituye el cuerpo lacaniano. Estas dos caras de la misma moneda, el **verso y reverso**, se representan por los dos tipos de lados del celo-señuelo: **uno brillante y otro adherente**, uno que refleja y otro que fija. Y en el medio, **la nada**, ese cuerpo translúcido, que no se puede ver nunca directamente, sino que siempre se ha de mirar de lado.

22 Estas tres caras del celo visualizan los **tres niveles** apuntados del percepto-señuelo. Así, el reflejo se vincula con el mimetismo, la adherencia con la medida y lo transparente con la mutabilidad. A su vez, se encuentra un relación, que será explicada a continuación, entre estos tres aspectos y los **tres lugares** de acción del artista-productor propuestas al inicio: en escena; en retiro; en encuentro. De esta forma, parece que la **escritura ha transitado** por cada una de estas posiciones, aspectos y niveles poniendo a prueba su resolución a la hora de llevar **al límite de la comprensión** cada una de las piezas constitutivas de este estudio. Se percibe en su lectura cómo la escritura se torna correspondientemente más visual o brillante, mas táctil o pegajosa y más invisible o enlazada. Congruentemente, la delimitación de la nociones de la repetición, proceso artístico y lo real son afectadas por la transformación de cada enfoque. Así, aunque no se planteó a priori como algo riguroso, cada capítulo y subcapítulo de esta tesis muestra estos diferentes **tipos de escritura** que afectan al cuerpo y a las partes del estudio, al igual que las briznas que volaban por el bosque escribían en el cuerpo del celo.

CONCLUSION 3:

RESULTADO OBTENIDO Y LO ESPERADO *SIEMPRE POR VENIR*

Aunque, como decía Adorno, en arte no hay nada evidente¹¹, sí se puede distinguir un tipo de repetición en arte más reconocible por su semejanza a la definición que el **sentido común** hace de ella, en tanto que reaparición de algo varias veces. Según Gilles **Deleuze**, se trataría de una **repetición desnuda** que, a pesar de que es inseparable de la repetición vestida, pertenece al orden de la reproducción. Por tanto, se sitúa en el entramado de las copias de las copias o del pliegue tras pliegue infinito, encontrando, entre otros, su concreción en la noción del simulacro. Tanto el **Arte Minimal** como **Arte Pop**,⁸² son ejemplos paradigmáticos de este nivel de repetición. De forma general, se puede decir que ambos movimientos presentan una repetición mecánica y visual que trata de reflejar, de **mimetizarse**, con los procesos, sean industriales o de la cultura popular, **delegando** tanto su contenido como su forma en el **exterior de la obra**. Por tanto, son piezas que se construyen como respuesta a una puesta en escena. Este hecho implica una concepción del **tiempo** lineal³²⁸ y no circular y del **espacio** condesado e ideal, al igual que la representación **teatral**. Esto presenta un problema para los objetivos de este estudio ya que, en principio, ambas prácticas reducen la fuerza de la repetición a una estrategia para conseguir un resultado o una materialización o comunicación de una idea.

Algo similar, pero de forma distinta, presentan las piezas analizadas del **Arte Conceptual** de los años 60 y 70. El estudio realizado se centra en piezas que, mostrando los componentes de su **propia representación**,⁹⁵ pretenden llevar a cabo una metareflexión o una crítica institucional, sea en *contra* el mercado del arte o contrario a políticas del momento. De esta forma, se han señalado **dos tipos de estructuras de repetición**: una encerrada en lo mismo que sería aquella tautológica que se hace eco sobre sí misma y no se abre a la diferencia exterior; otra, que siendo repetición de lo mismo, se abre al exterior. Paradójicamente, estos movimientos parece, por un lado, que muestran lo que se ha denominado como una **repetición reflexiva** de los propios procesos que constituyen sus piezas, mientras que, por el lado contrario, siguen delegando sus límites formales y temáticos en factores **externos a ellas**. Olvidan, por tanto, la **inmanencia de la obra de arte**. Consecuentemente, la repetición de estas piezas no enfoca su proceso hacia su devenir radical, es decir, **hacia lo real**, sino que más bien es una repetición que “escurre el bulto de lo real”²¹ delegando en otros su constitución.

12. Ritornelo es un concepto complejo tratado por Guattari y Deleuze en el libro *Mil mesetas*. Deleuze lo relaciona con el pensamiento de Bergson, Nietzsche y Spinoza y, a su vez, con la afinidad que estos autores muestran con nociones como la repetición, el retorno, lo actual, etc. GUATARI, Felix; DELEUZE, Gilles. *Mil Mesetas*. Pre-textos, 2004.

13. Txomin Badiola denomina *vergüenza epistemológica* a “la sospecha (que tiene el artista) de que su modo de conocer es de una inferior categoría al del científico, el filósofo, etc”. BADIOLA, Txomin. “Arte, educación, amor al arte”. *Eremuak* 4, 2017. p. 21.

De todas formas, no se ha tratado aquí de hacer una crítica desde los ojos de la actualidad, sino de distinguir y aprender de los aciertos y los errores de este tipo de repetición que puedan **ser útiles** para el productor actual. Se sintetiza este objetivo por medio del análisis de dos prácticas trazadas por la repetición: las **pos-performáticas y las apropiacionistas**. En resumen, se podría decir que ambas se basan en una concepción de la pieza del arte no sólo como respuesta a un contexto, sino que también es producida por él. Por tanto, ambas prácticas conllevan el entendimiento del artista, por medio de la **pose**, como alguien que no sólo ve, sino que también es visto. Dichas prácticas, al igual que los movimientos anteriores, están en deuda indudablemente con los ready-mades de Marcel Duchamp. De ahí que se señale con especial atención el vídeo que le hizo **Andy Warhol a Duchamp** en el año 1966. En este tipo de vídeos, los llamados *Screen-Text* de Warhol, se produce un tipo de repetición más acorde con este estudio, que la que presentada en sus serigrafías. En su producción audiovisual, Warhol no condesa el tiempo, sino que abre la producción de la imagen a su devenir. Así, el tiempo con sus acontecimientos y “*ritornerlos*”, no es medido por y para la ficción de la escena, sino que, inversamente, el **tiempo mide la escena**, es decir, su pieza. Se encuentra entonces un equilibrio entre un tipo de **repetición mecánica**, presentada por el dispositivo-cámara como por su disposición a someterse tanto a su mecánica como al referente filmando, y otro nivel de repetición perteneciente más al orden del **fluir** de las cosas. Algo similar se encuentra en las piezas seleccionadas, como por ejemplo en *Boomerang* (1974) de Richard Serra y Nancy Holt y *Schema* (1966) de Dan Graham. Ambas, en su estatus híbrido entre disposiciones minimalistas y conceptuales y en el caso de Graham, también del Pop, muestran una repetición tautológica en su proceso de apertura al otro. Esta constatación marca un **cambio de dirección** en la investigación ya que, indagar sobre la repetición a través de percepciones generales y distantes pertenecientes a tiempos no actuales y a definiciones básicas de movimientos artísticos, desembocan en la dependencia del estudio respecto a sistemas epistemológicos y metodologías ajenos al trabajo en arte. Esta coyuntura abrió la tesis, por un lado, a un pozo sin fondo de documentación relativa a la repetición y arte pero, tratada más desde el punto de vista del espectador que del productor y, por otro lado, conllevó la temida **vergüenza epistemológica** del artista respecto a otros sistemas de conocimientos.

Frente a ello, se optó más por una investigación intensiva que extensiva y por una búsqueda **más problemática que resolutive**. De esta forma, se reflexionó 321 sobre la manera por la que las últimas piezas nombradas repetían abriendo y no cerrando, repetían mostrando y no escondiendo. Se llegó a la conclusión de que mostraban la incapacidad para repetir del autor. Es decir, por medio del fallo del primer nivel de repetición en tanto que reproducción mecánica, se mostraba aquella repetición que efectúa la diferencia. En la **comunicación** de una, aparece **el tartamudeo** de la otra.

A partir de este punto, se prosiguió con la investigación relacionando esa incapacidad de la repetición con la visibilidad de **su fuerza**. Así, se comenzó 190-196 a plantear, ya desde el proceso artístico, la posibilidad de piezas que, como propone Juan Martín Prada, no sean contenidas por el museo, sino que le contengan a él. Esto conllevó la experimentación de una forma sometida de creación respecto al otro. Por ejemplo, en el caso del *Proyecto 360°*, ese “otro” fue el museo. Este trabajo me ayudó después a comprender la premisa de Carolyn Christov-Bakargiev cuando propone, dentro del proyecto de DOCUMENTA(13), montar una **exposición desde el punto de vista de un meteorito**. En relación a esta propuesta, los artistas Guillermo Faivovich 244 y Nicolás Goldberg configuraron lo denominado como **ready-natural** en relación al meteorito encontrado en El Chaco (Argentina). Así esta noción hace referencia a aquello ya hecho y no sólo por el ser humano. Dice Carolyn Christov-Bakargiev que si bien es imposible ver desde los ojos de un meteorito, el intento de internarnos y proponer algo desde esta percepción promueve posicionamientos más humildes para la creación y la investigación artística actual. De esta forma, la propuesta de Carolyn Christov-Bakargiev parece abrir 195 nuevos caminos de una **investigación por hacer** que incitan **una perspectiva no-antropocentrista**.

La hipotética perspectiva ofrecida por el Otro, puede liberar las inercias perceptivas y cognitivas del productor-artista. Así, en el *Proyecto 360°*, la corporeización de esta perspectiva se llevó a cabo por sometimiento; se repitió los modos del otro-museo y se renuncia a los propios. Se reconoce aquí que se llega “*tan fácilmente*” a esta renuncia gracias al trabajo hecho y aprendido a través del **análisis de la repetición en los movimientos artísticos** ya citados (Minimal, Pop, Conceptual). En este punto, los estudios de Kenneth Goldsmith 210

14. A este respecto Imaz reflexiona sobre el nacimiento del *tercer ojo* de Deleuze, refiriéndose a esa transformación que, a veces, vivimos a nivel perceptual que nos hace ver aquello, que antes no veíamos. En este sentido, se entiende la siguiente cita de Wilde: "(...) Ahora la gente ve la bruma, no porque la haya, sino porque unos poetas y unos pintores le han enseñado el encanto misterioso de sus efectos. Nieblas han podido existir en Londres durante siglos. Hasta me atrevo a decir que no han faltado nunca. Pero nadie las vio, y por eso no sabíamos nada ellas. No existieron hasta el día en que el Arte las inventó". Citado en IMAZ, Iñaki, op.cit., *Pintura como Proceso de...*,p.38.

209-215

han sido de gran ayuda para visualizar al productor contemporáneo más como un programador, que como creador. El autor sostiene que hoy en día debido a la cantidad ingente y no precedente de datos, imágenes e información a las que tenemos acceso, el trabajo del artista se basa más en mover de un lado a otro lo hecho por otros, que en crear algo nuevo. Si antes **se liberaba la percepción y el entendimiento del artista**, ahora se le **libera del imperativo de la creatividad**. Este hecho puede resultar en una posición escéptica, abalada por teóricos como Franco Berardi como adecuada respecto a los tiempos que corren. El principio básico del escepticismo se define básicamente por oponer a cada proposición, una proposición igual. Como consecuencia de esta **duplicación**, se encuentra el entorpecimiento o debilitamiento de la condición previa a la elocución, es decir, la idea previa se pone en duda y desemboca en una **tartamudeo** o repetición de lo que se dice. Por tanto, como sostiene Christov-Bakargiev, la consecuencia del escepticismo es el **cese del dogmatismo**.

216-219

En este sentido, el **carácter mimético** de la repetición aquí concretada se encamina hacia este posicionamiento. Desde aquí se puede comprender por fin una frase que ha rondando la escritura de esta tesis. Se trata de la afirmación de Oscar Wilde cuando, al sostener que la niebla sólo fue percibida cuando se pintó, afirma que **la naturaleza imita al arte**.¹⁴ Creo que de forma similar a la frase de Chus Martínez del sentido y la ficción, se refiere al hecho de cómo la realidad se somete a su creación. En relación a esto, se muestra aquí la **pedra de Makapansgat** señalada como el primer testimonio, con una antigüedad de tres millones de años, de un reconocimiento representacional. Se trata de una piedra que, erosionada por el agua del río, presenta una forma antropomórfica similar a la cara humana. Por tanto, la repetición mimética o reflejo hizo posible aquí que la persona prehistórica, no mirara a través de los ojos de una piedra, pero si fuera visto por ellos. De alguna manera, aun intuitiva, esa repetición en tanto que re-presentación, hace que veamos mejor. Así, como dice Philippe Parreno, los bosques cercanos a la montaña *St. Victorie*, tan pintada por Cezanne, están siendo **re poblados en función de sus cuadros**. Entonces, si la naturaleza imita al arte, **¿la realidad repite lo real?**

Fig. 37. Piedra de Makapansgat, Hallada en una cueva en el valle de Makapansgat en 1925. Estaba en un yacimiento de jaspe, donde un Australopiteco, que vivió allí hace unos 3 millones, la recogió y la custodió.



15/16. ASENSI, Manuel, 2014. *Lacan para multitudes. La «lingüística» como introducción a los conceptos fundamentales de Lacan.* MACBA: Barcelona. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=4i2vQEHnpEs>> [consulta 8-12-2015].

17. Bejamin define el aura como: “..manifestación irreplicable de una lejanía por cercana que ésta pudiera estar...”. Tras haber hablado de las *auras frías o excéntricas*, gracias a José Luis Brea, ahora vuelvo a leer esta cita y me sugiere algo nuevo. Esa novedad no se basa en la relación con la reproductibilidad de la obra, sino con nuestra propia percepción-conciencia a la hora de estar cara a cara con eso o aquello real. La cita está en: BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.* Discursos interrumpidos I, 1989 (Orig. 1935), p.93.

Si en el apartado anterior se trataba de liberar nuestra percepción para ver, o mejor, para dejar que lo Otro nos mire, ahora se trata del ejercicio inverso. Así, se plantea un intento, siempre fallido, de **liberarnos de nuestra conciencia** aunque sea por un instante. Por tanto, si antes el objetivo era dejar que el exterior entrara en nosotros y construyera nuevas perspectivas, ahora nos internamos y perdemos en nosotros mismos para, al auto-conocernos, olvidar y desaprender inercias adquiridas como capacidades de la gramática del yo. Este planteamiento presenta al sujeto de la investigación como objeto de estudio y, por lo tanto, su desarrollo más exhaustivo se sitúa en el segundo capítulo. Este tipo de resultado sitúa a la repetición, el proceso artístico y lo real en el **retiro del artista**. Este lugar no necesariamente tiene que ser su taller, ya que no es una cuestión únicamente espacial, sino que señala ese proceso profundo mediante cada cual se interna en su propio laberinto. Una vez ahí, se trabaja hacia la posibilidad de que ese **laberinto devenga laboratorio** mediante la exploración de sus conexiones con los otros y, sobre todo, con lo Otro. Así el laberinto se convierte en un circuito infinito. Algo similar a la **terapia** que, como dice Lacan, es **infinita**¹⁵. Pero no es que aquí se esté hablando de arte-terapia ya que, como también dice Lacan, la terapia **no cura**¹⁶ porque no hay nada que curar, algo similar el duchampiano, *no hay solución porque no hay problema*. En vez de esto, se está tratando de cómo cada artista se relaciona con lo **extimo** que le constituye. Esta noción se define básicamente como aquello que está dentro y fuera del sujeto, como aquello que estando en su núcleo, le es extraño e inaccesible. El circuito en relación al **no-encuentro con lo real**, está dispuesto.

En el tránsito entre el **laberinto y el laboratorio** se han descubierto **dos tipos de repetición**, una que se elige y otra que no, una que parece que es motor o inercia consciente y otra que se presenta más como freno o límite no deliberado. Por tanto, una repetición se presenta más del lado de la **capacidad** y otra del orden de la **fuerza**. Ambas se visibilizan respectivamente en lo que se hace y lo que ocurre en el retiro, es decir, en el **proyecto** elegido y el **proceso** acontecido.

En 1923, Man Ray realizó un ejercicio de taller al pintar al ritmo de un metrónomo en cuya varilla había pegado una fotografía de un ojo. Ray desechó los cuadros y realizó réplicas del metrónomo en tanto que *objet trouvé*. El metrónomo, casi como el péndulo en la hipnosis, es una **repetición elegida**,

mientras que lo obtenido en los cuadros, finalmente desechados, podría ser y esto es especulación, el síntoma de la repetición elegida. Este ejemplo no es interesante por el concepto del fracaso definido como lo no logrado respecto a una idea predefinida, sino por la **imposibilidad** a la que se enfrenta el artista que repite. El artista al plantear el proyecto o idea de repetir algo, sea un dibujo, una fotografía, un cuadro, una acción, etc., busca que el proceso efectúe no una materialización de esa idea, pero si una **transferencia o reverberación** que se abra a la diferencia aún bajo el signo de la repetición. Como en la vida misma, a pesar de **medirla** en función del *pentagrama* del calendario o del *tic-tac* del reloj, buscamos, conscientemente o no, tocar una partitura diferente.

La repetición puede ser la manera particular que tiene cada cual de iniciar su trance hacia el cambio siempre anhelado pero, también la forma de salir de él. Es el motor que nos interna ahí y el freno que nos saca. Así visualizo al artista mediante sus **movimientos sonámbulos**, cegados pero táctiles, internándose en el *océano de la conciencia donde nadamos* e intentando hacer ínfimas grietas, pero operativas, a través del agua. Bajo el proyecto de la repetición, los movimientos del proceso no se hacen sólo desde la imaginación, sino mas bien desde algo semejante a la **memoria corporal**. Desde ahí, las acciones pondrán en con-tacto la memoria con la imaginación y los restos ²³⁷ que se desprendan de esas acciones, a veces, visibilizaran ese momento de transferencia y reverberación donde el **sujeto emerge junto con la materia**. Y es justo en este punto, tan buscado y tan pocas veces encontrado, donde el **temblor** de los límites, la fuerza del enredo **agrieta temporalmente la conciencia** y el ansia por el entendimiento es perforado por el infinito mundo, pero situado, abierto por lo táctil.

Por tanto, en ese intento de co-presencia en lo real procurada por lo táctil, acontece una **medida temporal, espacial y material** de aquello inmedible, de esa lejanía cercana en palabras de Walter Bejamin¹⁷, como constituyente de la **forma límite** que es la **obra de arte**. Esa medida o forma límite no es que se produzca en ausencia de lo humano, sino que nos concibe como un elemento más dentro del proceso de la cosas. **Planteado** queda aquí el estudio de la repetición como **medida del laberinto inmedible**, en tanto que imparabile, de lo real que, a su vez, se repite somatizándose como síntoma, compartiéndose ²⁴⁸⁻³³⁰ como **queja** o materializándose como **reverberación** entre los distintos seres y entes que constituyen el fluir de las cosas.

Por último, como una posible continuación del estudio y siguiendo los estudios de la académica Avital Ronnel, una posible imagen del artista que repite lo irrepetible sería la del **idiota** que ejemplifica el poder de la estupidez mediante una performance permanente. Como sostiene Deleuze, un idiota es alguien que hace una cosa pero piensa en otra. Esta definición se asemeja a la del sonámbulo cuyos movimientos corporeizan una cosa mientras sueña en otra, está en un espacio mientras está en otro, es decir, muestra el estado paradójico, *extimo*, del retiro de la conciencia humana. El dormido andante o el idiota ejemplifican así la posibilidad de reverberación entre lo que hago y quiero hacer y lo que efectivamente sucede, en definitiva, entre el proyecto y el proceso. En este sentido, ya no es sólo que haya dos tipos de repetición, sino que como ya se ha apuntado por medio de Deleuze y Derrida, que el **máximo** nivel de repetición surge en el **entre de las repeticiones**. De esta forma, si se repite un dibujo es para sentir lo que sucede en el medio. Por tanto, **no se trata de cuantificar** las diferencias y semejanzas entre ambas repeticiones, (*si fuera así esta tesis la podría haber hecho un algoritmo*), sino del **intento de medir**, de tocar mientras escucho, lo inmedible **de esa nada** que queda *en el medio del medio del medio (de)*.

229

En función de lo escrito anteriormente, ya se entrevé que el problema con el que trata la repetición de este estudio, **no está del todo** ni en el orden de la **copia o reproducción**, ni en el orden del **acontecimiento**, sino más bien en la **relación** que establecen ambos niveles. En este punto, por medio del estudio de la noción de **intracción** de Karen Barad, la repetición se sitúa como el **prefijo re- en la palabra relación**, como el adjetivo o el **parásito** necesario, para que se dé el lazo (-lación). Así, al igual que el arte, la repetición no está ni del todo en el modo, ni del todo en la substancia, sino en ese entre que, según Derrida, se da a ver por iteración. Por tanto, preguntarse aquí por la repetición, no es preguntarse sobre un hito artístico irrepetible (más propio del estudio de la Historia del arte), ni sobre las regularidades de fenomenología artística (búsqueda más de corte estético), sino sobre la **variabilidad** de lo que continuamente vuelve y **permanece** en el devenir constitutivo del proceso artístico en relación a lo real.

194
249

De esta forma, la cuestión de la repetición se concreta, a la vez que se abre hacia un nuevo horizonte, en la **mutabilidad de las formas**. Se trata entonces de ese proceso permanente pero liberado, a través del cuál se está

constituyendo continuamente cualquier cuerpo, ente animado o inanimado. Esa transformación se presenta al humano de forma **tan literal** que, a veces, es **ilegible**. Aquello que pese a estar todo el rato delante de nuestras narices, no lo vemos aunque lo miremos. Aquí es importante recalcar que, al igual que ocurre con lo real, no lo manejamos sino que **nos maneja**. En este sentido, es **objetivo y fundacional**. Por tanto, la pregunta respecto a la **existencia de la repetición** más allá de la percepción humana, esconde otra **cuestión más compleja**, que sobrepasa los límites de este estudio, respecto a la **objetividad en el proceso artístico** pero también, en consecuencia y de forma más amplia, en el **proceso de las cosas**. 217
237
248

En respuesta a estas cuestiones, se ha **demostrado** cómo la **repetición** experimentada a través del **proceso artístico orientado hacia lo real**, abre posibilidades de **liberarse** del encorsetamiento y acomodamiento de las inercias perceptuales y conscientes humanas, a favor de una apertura hacia aquello extimo que nos está constituyendo permanente en relación a lo real. De esta manera, la **cuestión de la objetividad** se juega en el esfuerzo continuo del humano hacia aquello liberado que le instituye, esa fuerza que, como sostiene Menke, es el lugar de nuestra la libertad. 251

Por tanto, **nada nuevo se dice** sobre el tema de la repetición, sino que lo que aporta y demuestra este estudio es la **relación emancipadora** que posibilita esta noción para la persona artista a lo largo tanto de la investigación, como del proceso artístico. Así la repetición mecánica o reproducción automática, libera al artista del anhelo de lo original, abriendo su percepción a lo ya hecho (**already-made**) y no sólo por las personas. Por otro lado, la repetición como trance o sintomática, desde un punto de vista del análisis del sujeto, es susceptible de liberarnos, aunque de forma temporal, de la gramática de nuestra conciencia sumergiéndonos en las dinámicas desconocidas y liberadas del deseo más allá del placer. 242-345

Alcanzar estas conclusiones no tanto temáticas, sino más bien “*de modo uso*” o de **metodología** de acercamiento a las piezas de la investigación (repetición, proceso artístico y lo real) se debe a la influencia de la perspectiva pos-estructuralista respecto a la repetición, en concreto a la de Gilles Deleuze y Jacques Derrida, y a los estudios de la repetición hechos por los psicoanalistas Sigmund Freud y Jacques Lacan. Pero, a pesar de ello, este estudio ha

18. MARTÍNEZ, Chus. "How a tadpole becomes a frog. Belated aesthetics, politics, and animated matter: toward a theory of artistic research". En: *The Book of the Books*, dOCUMENTA (13). Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, Alemania, 2012. p.46-57.

intentado, y creo que lo ha conseguido, **no depender de ningún sistema epistemológico ajeno** al hacer, al ver y al pensar en arte. Se ha conseguido gracias tanto a lo aprendido en primera persona a través de la **producción artística**, pero también **en conversación** con los artistas aquí nombrados y analizados y/o dialogando y escuchando a su producción, como investigando la dOCUMENTA(13). Ésta última realizó una investigación artística planteada estructuralmente, y no solo temáticamente, de forma trans-disciplinar en el corazón de lo real. De hecho, y volviendo a la cuestión de la libertad, Chus Martínez reitera en su texto aquello de que "**el sentido surge de la ficción**" para esclarecer que la "*posibilidad efectiva de emancipación del espectador no sólo es fruto de la filosofía, sino, sobre todo, del esfuerzo sin precedentes hecho por la práctica artística en comprenderse (y cuestionarse) a sí misma ante la figura del espectador*"²¹⁸. En este sentido, y gracias a Christoph Menke, se comprende que si la práctica artística se efectúa en el juego de fuerzas, ahí el sujeto ya no es sujeto, sino **presubjetivo y suprasubjetivo**, es decir, agente en tanto que ser creativo no consciente o ser inventivo sin finalidad. Aquí el baile ya no es en primera persona, sino que como sostiene Arthur Rimbaud **Yo es Otro**, y por tanto, todo será en **tercera persona**. Se abre aquí una puerta hacia lo **objetivo** en el proceso artístico compatible con las líneas futuras, ya indicadas, de esta investigación. Por tanto, acercarse a lo objetivo, a lo real, implicará para el agente una **responsabilidad infinita** que involucra la **permanente construcción de la libertad**, pero, simultáneamente, una **irresponsabilidad** basada en una **liberación** no sólo de la transmisión de un significado, sino de la **creación de sentido**, para que **sólo desde esa renuncia**, desde ese sin-sentido, paradójicamente, pueda crearlo. Esas dos caras de la misma moneda, la de la responsabilidad infinita y la irresponsabilidad, están en deuda con la teoría ética de Levinas y encuentran relación con la afirmación de Martínez cuando sostiene que la **producción** de espacio, por parte de la investigación artística, es un **acto de confianza**. Sólo cuando hay confianza, hay libertad. Ambas se construyen entrelazadas y acogiendo a lo Otro. Se intuye aquí de cara a un estudio futuro que, quizás, la repetición a través de su proceso permanente y liberador, infinitamente responsable e irresponsable, siga funcionando como **señuelo incomprensible** para, siempre de **forma lateral**, *co-encontrarse* con lo real.

218
236

CONCLUSION 1:
QUESTIONS OU ARCHIPÉLIC THOUGHT¹⁺²

1. *Archipellic Thought* es un concepto de Edouard Glissant sobre el cual escribe Hans Ulrich Obrist para visualizar un tipo de *Museo-Archipiélago* cuya función es la de un laboratorio activo: "It is not a recapitulation of something which existed in an obvious way. It is the quest for something we don't know yet." Con esta definición en mente, comienzo este apartado de conclusiones. Cita de: ULRICH OBRIST, Hans, "Le 21ème siècle est Glissant". *The books of books*, Catalog 1/3. Hatje Cantz Verlag, Kassel, Alemania, 2012, pp.274-275.

2. En relación a la relectura que suponen estas conclusiones, se han colocado numeraciones en los márgenes que corresponden a las páginas donde se puede encontrar cada idea o noción desarrollada.

3. Chus Martínez identifica la noción de Colapso con, entre otras cosas, el reverso de la poesía. [en línea] Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=27Kf7Kyw1-k&t=9s>> (10-10-2014)

4. Referencia al libro de *Las Olas* de Virginia Woolf escrito en 1931.

5. Referencia a las famosa frase escrita por Arthur Rimbaud que ha resonado a lo largo de toda la tesis.

6. GARCÍA, Tristán. "*The Intense Life: An Ethical Ideal*". *E-flux journal*#87—december2017. [en línea] Disponible en: <<https://www.e-flux.com/journal/87/164971/the-intense-life-an-ethical-ideal>> (Consulta 24-9-2018)

- 27 Que serait-il arrivé si... ?
- 306 Faire comme si... ce que l'on fait et ce que nous sommes n'était plus un sujet, mais un adjectif.
- 17-32 Thèse sans le concept, thèse à l'écoute
- 268-271 Répéter une action, agir comme si j'étais son parasite
- 307 L'envers de la poésie³
- 87 L'actualité du signifiant qui dure le temps d'une pause
- Le bégaiement
- 332 Effondrement et rétablissement
- Poésie /Poïésis. Faire ?
- 326 Retraite, explorer la propre incapacité à travers le processus artistique
- L'importance des limites, élues et non élues, devenant visibles par réverbération
- Cette forme limite, la Chose
- L'envers de ce que je fais. Écouter ?
- Écouter ton écoute
- Écouter son écoute, de l'Autre
- Les vagues
- Les vagues, le livre, écrit à la troisième personne ⁴
- Moi c'est l'Autre⁵
- Ni l'artiste, ni l'image n'ont rien à dire
- Se tenir, face à face avec le langage
- 305 Le code corrige et quelque chose tombe
- Quand je le tiens, il s'échappe et ça recommence
- De l'inaccessibilité du désir, sa fonctionnalité
- L'erreur, le faux pas, le malentendu
- Ils fissurent, le temps d'un instant-pause, l'océan de la conscience où nous nageons
- 295 Il n'y a pas de parapluie symbolique, mais une bulle de conscience
- 230

Comment traduire une poésie écrite en plusieurs langues ?
Dans l'espace inframince de l'entre s'ouvrent des possibilités infinies 314
C'est une question d'échelle. Comment mesurer le néant ?

Paysage infini de plis
Aussi extensif qu'intensif, sous le pli il y aura des non-plis 329-330
La faille du temps dans l'espace
La contourner afin de ne pas y tomber 238
Revers du fractal, réverbération matérielle au gérondif ; time-space-matering

Le numéro de la répétition est le trois
Le trois en chimie= l'axe de toute combinaison
La répétition existe ou est-ce le fruit de la perception humaine ? 249

Plutôt le doute que l'eureka, la rencontre hasardeuse devient nécessaire de
par la répétition 328
Je ne le répète point, cela se reproduit en moi : le x inconnu (reste à trouver)
La mémoire au-dessus de l'imagination
Cela n'est pas reconnu, c'est non connu, non entendu, non résolu
Le reste structurant qui incite à l'action

Toute action est « re-lation »
On rend ainsi visible l'imbroglio, on l'accueille en co-présence, on cohabite, on 251
danse et on chante
On l'amplifie, le re-présente, de façon presque simultanée
Pas de ré-action, mais l'interaction vers l'intracation interactive
Pas de réponse, mais une ré-exposition
Artiste ventriloque à la voix qui tombe sur la non-rencontre avec le réel
Ce qui est possible chez l'impossible, la non-rencontre avec le réel 331

Libérer la répétition
Pour que la différence soit
Et vice-versa, en oscillant, en rimant et en rapprochant

Le toucher entre elles, ses limites qui tremblent
Quand as-tu-fait dernièrement quelque chose pour la première fois? ⁶

**CONCLUSIÓN 2: MÉTHODOLOGIE
OU COMMENT LE COMMENT RÉVÉLE, BIEN QU'EN VEILLANT, LE
QUOI ET VICE-VERSA**

3 pièces : le processus artistique, la répétition, le réel
3 dans toute transition, du point A au point B
3 niveaux de répétition
3 le numéro de la répétition : 1, 2, et le milieu
3 positions : sur scène, en retraite, dans la rencontre

Ils donnent la forme polyédrique à cette thèse qui aspire à être fractale tout en étant transpercé par la répétition. Ainsi, la méthodologie, maintenant, à posteriori, apparaît dans toute sa simplicité et il appartiendra à chacun de décider à quels degrés de complexité et de profondeur on veut ou on peut la porter. Dans ce sens, les pièces de la recherche ont agi en tant que leurres (appât) chacun pouvant choisir ceux qui lui conviennent le mieux en fonction du résultat attendu, des règles et/ou des limites établies et des questions de recherche obtenues à partir des deux processus précédents.

Se pourrait-il que nous ne puissions obtenir que des leurres de la répétition, tout comme du processus artistique et du réel ?

Ni le processus artistique, ni la répétition, ni le réel ne se trouvent dans un objet concret mais, tout comme la couleur, dans les rapports entre différents éléments. Ils établissent ces rapports, des liens qui les créent, eux aussi, à leur tour. Ainsi donc, et d'après Donna Haraway, ces liens vont toujours les (nous) dépasser, ils nous survivront. De sorte qu'en abordant ces morceaux, l'appât ne sera efficace que s'il devient autre chose ou, tout au moins, s'il se reste ouvert à une telle possibilité. Il ne sera utile à la visualisation, ici recherchée, que dans le cas où cet appât évite les divagations généralisées ou potentielles. Tout au contraire, il faudra qu'il maintienne sa position en sein de ce désordre pour, comme dit Dora Haraway, continuer sur sa lancée dans le problème. Bref, il s'agit d'une problématique semblable à celle d'un artiste cherchant et retrouvant son matériel de travail, ayant, ou pas, à le choisir. À ce sujet Pablo Picasso disait ne point chercher, mais trouver. Il est nécessaire que le matériel devienne et se situe, qu'il se fonde et s'établisse, qu'il soit. En ce point, l'artiste se limite à contempler, à rôder, à attendre jusqu'à ce que le matériel lui-même dise : Fais avec moi !

309 /
311

De cette manière s'exemplifie les règles et les limites qui délimitent l'aspect constituant des éléments de la présente recherche: qu'elles s'établissent ! Par ailleurs, et tout en restant cohérents avec l'approche initiale, et paradoxale, de cette étude, il est important de signaler que cet aspect est plein de contradictions. Tout comme Alice au Pays des Merveilles, grandissant et rétrécissant d'un seul coup, cet aspect montre un mouvement qui, tout en étant extensif reste simultanément intensif, et qui lorsqu'il s'ouvre à l'écoulement des choses se dirige en même temps vers sa racine. C'est ainsi que se place le sommet mobile de cette montagne mais, comment faire pour l'atteindre ?

194-195

Un état d'alerte permanent s'est maintenu grâce, seulement, à une attention distraite et libérée. Il était question de travailler, de lire, de contempler...etc., comme si le contexte était en mesure de jouer la symphonie recherchée. J'ai vécu au sein d'une performance permanente d'écoute à travers ou, plus honnêtement, en me battant afin de libérer une danse auprès de sons de ce contexte. Cet état ressemble à un rêve éveillé puisqu'il relie et entremêle la mémoire et l'imagination, la réalité et la fiction et, une fois que l'on s'y trouve, il faut savoir tenir, et attendre. Cette phase a dû se prolonger jusqu'à ce qu'un changement ou une crise se produise. Dans le cas présent, cette étape prit du retard en attendant que les morceaux de la recherche (le processus artistique,

174-175

7. Cézanne: "el oficio abstracto acaba desecándose bajo su retórica, que se vuelve afectada, al agotarse. [...] Nunca hay que tener una idea, un pensamiento, una palabra al alcance, cuando se necesita una sensación. Las grandes palabras son los pensamientos que no son propios. Los estereotipos son la lepra del arte". Citado en IMAZ, Iñaki. *Pintura como Proceso de Individuación. Caracterización y enseñanza*, Tesis doctoral dirigida por José Luis Casado Arsuaga y Jesús Melendez Arranz, Universidad del País Vasco (UPV/EHU), 2014, p. 52, disponible en: < <https://addi.ehu.es/handle/10810/16269> > [consulta 22-08-2016]

8. MARTINEZ, Chus. "How a Tadpole Becomes a Frog. Belated Aesthetics, Politics, and Animated Matter: Toward a Theory of Artistic Research". En: *The books of books*, Catalog 1/3. Hatje Cantz Verlag, Kassel, Alemania, 2012, pp. 46- 57.

9. Félix Guattari y Gilles Deleuze definen rizoma como esa forma *sin-forma* definida cuyo principio básico es la conectividad de cualquiera de sus puntos. GUATTARI, Félix y DELEUZE, Gilles, *El Anti Edipo: capitalismo y esquizofrenia*. Paidós Ibérica, 2004, pp. 9-31.

10. GUATTARI, Félix y DELEUZE, Gilles, *¿Qué es la filosofía?* Anagrama, Barcelona, 1993, pp. 164-165.

la répétition et le réel) soient passées de mijoter des hypothèses inscrites dans des réponses sues ou dites auparavant, à signaler des intuitions qui résistaient à la compréhension tout en mobilisant le désir de l'action. Lentement, cohabitant avec la vitesse de la pensée en marche (sans l'écraser), ce changement commença à déposer des sédiments. De cette façon, les concepts ont commencé à apparaître comme des sensations. Cézanne le disait déjà, ne cherche pas une idée lorsque tu veux une sensation⁷.

122

De la sorte, et petit à petit, c'est en inventant une manière de faire à chaque pas que l'on arrive à dévoiler « quoi faire ». Cette méthode rend donc visible ma particulière façon de cohabiter avec le non-résolu-encore, réprimant les inerties cognitives qui échappent à l'incertitude, pour permettre que ce qui reste irrésolu et incompréhensible fleurisse moyennant cette recherche artistique. Un procédé présentant la difficulté de compréhension et d'expérimentation dont l'exemple clé serait la suivante affirmation de Chus Martínez: Le sens émerge de la fiction⁸. Cet énoncé a instamment plané sur cette thèse lors de son processus. Une insistance due au fait que ces mots font appel ce que l'on conçoit comme étant la nature structurale, et donc, l'apport principal de toute recherche artistique, y compris, bien sûr, le présent travail.

Il ne s'agit point d'attendre, en conséquence, des nouvelles théories ni des concepts car cette tâche correspondrait plutôt à la philosophie ou à une théorie de l'art. Par contre, il est question d'obtenir, comme le diraient Deleuze et Guattari dans son Livre *¿Qué es la filosofía?*, un bloc de sensations formé par des percepts et des affects. Tout d'abord, tel que l'écrit l'artiste Iñaki Imaz, ce bloc exerce une fonction de pont entre deux ordres éloignés. Ces deux ordres ne sont pas seulement la recherche et l'art, mais un renoncement au sens large que l'approfondissement et la mise en question de leur nature entrelacée entraîne. Il s'agit du défi, pas toujours réussi, d'échapper à la pensée binaire, propre à une hiérarchie arborée et soumise à la représentation. Il s'agit de s'approcher à une pensée rhizomique⁹, telle une carte connectable dans toutes ses dimensions et ouverte à de constantes modifications. Cette prise de position place cette étude « au milieu du milieu du milieu (de) », c'est-à-dire, dans les perméabilités entre le dicible et l'indicible, ce que l'on fait et ce qui se passe, ce qui est visible et l'invisible, le corporel et l'incorporel...etc. Deuxièmement, Deleuze et Guattari soutiennent que la seule loi concernant ce bloc de sensations est qu'il se soutient lui-même, c'est-à-dire, que *les percepts ne sont plus des perceptions*,

314

*ils sont indépendants d'un état de ceux qui les ressentent ; les affects ne sont plus des sentiments ou des attachements, ils dépassent la force de ceux qui les traversent*¹⁰. Dans ce sens, ainsi le synthétise Imaz, tous deux dépassent leur caractère personnel car ils sont indépendants de ceux qui les éprouvent. Deleuze et Guattari, définissent les percepts et les affects comme des êtres qui, en excédant tout vécu, existent dans l'absence de l'humain. Ces deux aspects, la fonction de pont et l'indépendance à l'égard de l'humain, constituent le bloc de percepts et d'affects et, de ce fait, le résultat ici obtenu. En outre, tous deux synthétisent la direction de cet essai méthodologique déterminé par l'idée d'appât. Ainsi donc, si avant « le comment » dévoilait « le quoi », c'est à présent l'inverse, « le quoi » cherche sa continuité dans « le comment ».

Si nous songeons à un appât pour pêcher ou à une toile d'araignée, tous deux délimitent un certain espace dans le terrain intermédiaire entre le prédateur et le devenir de sa proie hypothétique. D'une part, le mimétisme des reflets de l'appât, produit la confusion perceptive nécessaire, semblable à l'érotisme du voile qui montre ce qu'il cache. C'est ainsi afin que l'action devienne quasiment inévitable. En retour, le sort de la toile géométrique d'araignée, mesure cet angle pour que rien ne lui échappe. De cette façon, aussi bien le mimétisme que la mesure rendent compte de l'effort et de la difficulté d'intercepter quelque chose emmêlé dans le devenir, c'est-à-dire, de la tentative d'interférer dans le flux naturel des choses, dans sa mutabilité entremêlée. ¹⁹⁵

Toutes proportions gardées, ces deux exemples, rendent compte non seulement de ce que un choix ou la rencontre avec une matière représente pour un artiste, mais aussi de la technologie que cela implique. Etant donné l'importance du percept appât, nous allons le disséquer suivant les niveaux indiqués : mimétisme, mesure et mutabilité. Ces trois aspects sont susceptibles de constituer, finalement, le type de répétition souhaitée, celle qui rend visible et agit, traversant le mouvement du processus artistique vers le réel. Cette dernière étude se fait dans l'espoir qu'elle puisse tracer de futures voies vers un projet postdoctoral.

Quelqu'un définit l'acte d'écriture comme celui que va toujours derrière une idée fugitive. Dans ce sens, je ne peux terminer qu'en démontant le mécanisme de ce piège-écriture puis en exposant ma particulière façon de l'employer, en confiant que quelque chose y reste attrapée en soi et pour soi. C'est ainsi ¹⁸⁰⁻¹⁸¹

11. Escribe Adorno: "It is self-evident that nothing concerning art is self-evident anymore, not its inner life, not its relation to the world, not even its right to exit...Art must turn again itself, in opposition to its own concept, and thus become uncertain of itself right into its innermost fiber...Because art is what it has become, its concept refers to what it does not contain. The tension between what motivates art and art's past circumscribes to so-called question of aesthetic." ADORNO, Theodor W, *Aesthetic Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997 (Orig. 1970), p.1-3. (Citado en CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. "The dance was very frenetic, lively, rattling, clanging, rolling, contorted, and lasted for a long time". En: *The books of books*, Catalog 1/3. Hatje Cantz Verlag, Kassel, Alemania, 2012, p.36.).

que j'utilise cette écriture-pensée en marche de la même façon que je m'étais servi du « scotch » au Banff Centre. Je me souviens à présent de ces longues promenades et de comment je collais aussi du scotch sur ma tenue. J'imagine alors le scotch tel qu'un appât, tel que l'écriture pour écrire, agité par différents espaces, par différentes périodes et par leurs matérialités. De cette façon, le scotch avait atteint deux aspects maintenant définis comme étant constitutifs du percept. Il était le passage entre des différents ordres et, suspendu à un arbre, son action, son état, était indépendant de l'humain l'ayant placé à cet endroit. En contemplant l'image de gauche, je parviens à mieux comprendre et à profiter de l'acte poétique et métaphorique, je profite du geste inframince face à l'immensité et l'ignorance au sein de ce paysage là. Or, concernant cette étude, il faudra mettre en valeur que cette poïésis ne renie point son envers, mais elle l'attend et l'accueille comme une partie constitutive. C'est l'écriture de l'Autre qui constitue le corps lacanien. Deux faces de la même pièce, le verso et le recto, représentées par deux surfaces sur les côtés du scotch-appât ; l'une est brillante, l'autre adhérente ; l'une reflète tandis que l'autre fixe. Et au milieu, le néant, ce corps translucide, que l'on ne peut jamais voir directement, mais qui devra toujours être regardé de côté.

Ces trois aspects « du scotch » rendent visibles les trois niveaux visés de la perception-appât. Ainsi, le reflet est lié au mimétisme, l'adhérence à la mesure et la transparence à la mutabilité. À la fois, il existe un lien, qui l'on expliquera plus en avant, entre ces trois aspects et les trois lieux de l'action de l'artiste-producteur proposés au départ ; sur scène ; en retraite ; dans la rencontre. De cette manière, il semblerait que l'écriture ait circulé à travers toutes ces positions, ces aspects et ces niveaux. Elle mettrait à l'épreuve sa détermination au moment de porter à la limite de la compression chacun des morceaux constituant la présente étude. On perçoit dans sa lecture comment, de façon correspondante, l'écriture devient plus visuelle ou plus brillante, plus tactile ou collante, et plus invisible ou plus reliée. La délimitation des notions de répétition, de processus artistique et du réel sont atteintes de façon cohérente à travers la transformation de chaque approche. Donc, bien que cela n'ait pas été, à priori, présenté comme quelque chose de rigoureux, chacun des chapitres de la présente thèse montre ces différents types d'écriture qui affectent le corps et les parties de l'étude, comme s'il s'agissait des brindilles qui voltigeaient dans le bois canadien en écrivant, en s'inscrivant, sur le corps du scotch.

CONCLUSION 3 :

RÉSULTAT OBTENU ET L'ATTENDU *RESTE TOUJOURS À VENIR*

Même si dans l'art, comme le disait Adorno¹¹, il n'y a rien d'évident, on peut distinguer, cependant, un type de répétition en art plus reconnaissable par sa ressemblance à la définition que le bon sens en fait, une répétition étant la réapparition de quelque chose à plusieurs reprises. D'après Gilles Deleuze, il s'agirait d'une réplique nue qui, même en restant inséparable de la répétition habillée, appartient à l'ordre de la reproduction. Elle se situe donc au sein de l'enchevêtrement des copies de copies ou du pli après le pli infini, trouvant, entre autre, sa concrétion dans la notion de simulacre. Aussi bien l'Art Minimal⁸² que l'Art Pop, sont des exemples paradigmatiques de ce niveau de répétition. De façon général, on peut dire que ces deux mouvements présentent une répétition mécanique et visuelle qui tente de révéler et de se mimétiser avec les processus, si bien industriels que d'origine populaire, en reléguant leur contenu ainsi que leur forme à l'extérieur de l'œuvre. Il s'agit donc de morceaux qui se construisent comme une réponse à une mise en scène. Ce fait implique³²⁸ une conception du temps linéaire et non circulaire ainsi qu'une conception de l'espace condensé et idéal, comme lors d'une représentation théâtrale. Cela pose un problème pour les objectifs de cette étude vu qu'en principe, il s'agit de deux pratiques qui réduisent la force de la répétition à une stratégie destinée à obtenir un résultat ou une matérialisation ou la communication d'une idée.

Quelque chose de semblable, même si d'une façon différente, est présente dans les œuvres analysés de l'Art Conceptuel (occidental) des années 60 et 70. L'étude réalisée se focalise sur ces éléments montrant les composants de sa propre représentation et qui cherchent à réaliser une critique institutionnelle contre le marché de l'art ou contre la politique du moment. Ainsi donc, deux types de structures de répétition furent signalées : l'une enfermée sur « le même », la répétition tautologique faisant écho sur elle-même et qui ne s'ouvrira point sur la différence extérieure ; l'autre, la répétition « du même », qui elle s'ouvre vers l'extérieur. Paradoxalement, ces mouvements semblent indiquer, d'une part, ce que l'on a dénommé comme une répétition réflexive de leur propres processus qui constituent leurs morceaux. Alors que, du côté opposé, ils délèguent toujours leurs limites formelles et thématiques sur des facteurs externes à eux-mêmes. Ils oublieraient ainsi l'immanence de l'œuvre d'art. En conséquence,²¹ la répétition de ces éléments ne focalise pas leur processus vers leur devenir radical, c'est-à-dire, vers le réel, mais c'est plutôt une répétition qui « se dérobe du réel » et qui délègue, entre autres, sa propre constitution.

12. Ritornelo es un concepto complejo tratado por Guattari y Deleuze en el libro *Mil mesetas*. Deleuze lo relaciona con el pensamiento de Bergson, Nietzsche y Spinoza y, a su vez, con la afinidad que estos autores muestran con nociones como la repetición, el retorno, lo actual, etc. GUATARI, Felix; DELEUZE, Gilles. *Mil Mesetas*. Pre-textos, 2004.

13. Txomin Badiola denomina *vergüenza epistemológica* a "la sospecha (que tiene el artista) de que su modo de conocer es de una inferior categoría al del científico, el filósofo, etc". BADIOLA, Txomin. "Arte, educación, amor al arte". *Eremuak* 4, 2017. p. 21.

De toute façon, il n'est pas question d'en faire une critique d'un point de vu actuel, mais de bien distinguer et d'apprendre les réussites et les erreurs qui dans ce genre de répétition pourraient être utiles au producteur actuel. Un objectif que l'on synthétise grâce à l'analyse de différentes pratiques tracées par la répétition : les pratiques post-performatiques et les appropriationnistes. On pourrait dire, de façon résumée, que toutes deux se basent sur une conception de l'élément œuvre d'art non seulement comme la réponse à un contexte mais comme une production du contexte même. Ces deux pratiques impliquent une perception de l'artiste, qui a recours à la pose, comme quelqu'un qui voit et non seulement, quelqu'un qui est vu. Ces pratiques, tout comme les deux mouvements antérieurs, sont sans aucun doute redevables aux ready-mades de Marcel Duchamp. C'est pourquoi il convient d'attirer particulièrement l'attention sur la vidéo qu'Andy Warhol a faite de Duchamp en 1966. Il y a dans les Screen-Test de Warhol un genre de répétition bien plus proche de la présente étude que la répétition de ses sérigraphies. Dans sa production audiovisuelle, Warhol ne condense pas le temps, il lance la production de l'image vers son devenir. Le temps, avec ses événements et ses « ritournelles»¹², n'est donc point mesuré pour et par la fiction de la scène, mais inversement, le temps mesure la scène, c'est-à-dire, son élément. On trouve alors un équilibre entre une répétition de type mécanique, que le dispositif-caméra comporte à cause de sa subordination si bien à la mécanique même qu'au référent qu'elle filme, et un autre niveau de répétition qui lui, appartient davantage à l'ordre de l'écoulement des choses. Quelque chose de semblable se joue dans les œuvres choisies, par exemple dans *Boomerang* de Richard Serra et Nancy Holt et dans *Schema* de Dan Graham. Toutes deux, dans leur statut hybride entre dispositions minimalistes et conceptuelles, puis du Pop dans le cas de Graham, offrent une répétition tautologique dans leur processus d'ouverture à l'autre. Cette constatation a provoqué un changement de direction dans mon travail de recherche car, le fait d'étudier la répétition à travers une série de perceptions générales, espacées et qui n'appartiennent plus aux temps actuels, ainsi qu'à travers des définitions élémentaires de mouvements artistiques, a provoqué une sorte de dépendance vis à vis de certains systèmes épistémologiques et méthodologiques étrangers au travail dans l'art. Une conjoncture qui, d'une part, ouvrit la thèse sur un puits sans fond à base de documentation relative à la répétition et à l'art, abordée surtout du point de vue du spectateur et non du producteur et qui, d'autre part, entraîna la redoutée « *honte épistémologique*»¹³ de l'artiste par rapport à d'autres systèmes de connaissances.

Face à cela, on a choisi de miser sur un travail d'étude intensif plutôt qu'extensif et sur une recherche plus problématique que résolutive. Nous avons ainsi réfléchi sur la façon dont les dernières œuvres citées exécutaient des répétitions en ouvrant, pas en fermant, elles répétaient en montrant et pas en cachant. On en a conclu qu'elles rendaient compte de l'incapacité à répéter de l'auteur. C'est à dire, à travers l'erreur du premier niveau de répétition en tant que reproduction mécanique, la répétition qui effectue la différence était montrée. Dans la communication de l'une, apparaît le bégaiement de l'autre. ³²¹

A partir de ce point, la recherche a continué en faisant le rapprochement de cette incapacité de la répétition avec la visibilité de sa force. Nous avons ainsi commencé à envisager, cela avait déjà lieu lors du processus artistique, la possibilité d'œuvres qui, tel que le propose Juan Martin Prada, ne soient pas contenues dans un musée, et contiennent, en revanche, le musée lui même. Cela entraîna l'expérimentation d'une forme soumise de création par rapport à l'autre. Par exemple, dans le cas du *Projet 360°*, cet « autre » fut le musée. Ce travail m'a aidé, plus tard, à comprendre Carolyn-o-b lorsqu'elle proposait de monter, pour le projet de dOCUMENTA (13), une exposition sous le point de vue d'un météorite. Pour répondre à cette proposition, les artistes Guillermo Faivovich et Nicolás Goldberg configurèrent le dénommé ready-natural en rapport au météorite retrouvé à El Chaco (Argentine). C'est une notion qui fait donc référence à ce qui est déjà fait (ou façonné), et non seulement par l'être humain. Carolyn soutien que même s'il reste impossible de voir avec les yeux d'une météorite, la tentative de s'y introduire et de proposer quelque chose suivant cette perception favorise des positionnements plus modestes à l'égard de la création et de la recherche artistique actuelle. De cette manière, la proposition de Carolyn – semble ouvrir de nouvelles voies pour une recherche à faire, des voies incitant une perspective non-anthropocentriste. ¹⁹⁰⁻¹⁹⁶
²⁴⁴
¹⁹⁵

L'hypothétique perspective offerte par l'Autre, peut libérer les inerties perceptives et cognitives du producteur-artiste. Ainsi, dans le *Projet 360°*, la matérialisation de cette perspective fut menée à terme par soumission ; en répétant les manières du musée-autre et en renonçant aux propres. Il se doit de reconnaître à présent ici que l'on arrive à renoncer « facilement » grâce au travail entrepris et à ce qui fut appris moyennant l'analyse de la répétition dans les mouvements artistiques déjà cités (Minimal, Pop, Conceptuel). Sur ce point, les études de Kenneth Goldsmith ont été de grande aide afin de ²¹⁰

14. A este respecto Imaz reflexiona sobre el nacimiento del *tercer ojo* de Deleuze, refiriéndose a esa transformación que, a veces, vivimos a nivel perceptual que nos hace ver aquello, que antes no veíamos. En este sentido, se entiende la siguiente cita de Wilde: "(...) Ahora la gente ve la bruma, no porque la haya, sino porque unos poetas y unos pintores le han enseñado el encanto misterioso de sus efectos. Nieblas han podido existir en Londres durante siglos. Hasta me atrevo a decir que no han faltado nunca. Pero nadie las vio, y por eso no sabíamos nada ellas. No existieron hasta el día en que el Arte las inventó". Citado en IMAZ, Iñaki, op.cit., *Pintura como Proceso de...*,p.38.

209-215

concevoir le producteur contemporain comme étant plus un programmeur qu'un créateur. L'auteur soutient que de nos jours, à cause de l'énorme quantité et sans précédent de données, d'images et d'informations auxquelles nous avons accès, le travail de l'artiste se fonde plus sur le fait de déplacer d'un côté à l'autre ce qui a été fait par d'autres que sur la création de quelque chose de nouveau. Si autrefois la perception et la compréhension de l'artiste se libéraient, maintenant c'est l'artiste que l'on libère de l'impératif créatif. Cela peut conduire à une position sceptique, louée par des théoriciens tels que Franco Berardi comme l'approche adéquate aux temps qui courent. Le principe de base du scepticisme reste de s'opposer à chaque proposition par le biais d'une proposition similaire. Une duplication qui par conséquent provoque un alourdissement ou un affaiblissement de la condition préalable à l'élocution, c'est-à-dire, la mise en doute de l'idée préalable débouchant sur un bégaiement ou une répétition de ce qui est dit. C'est pourquoi, comme le soutient Carolyn Christov-Bakargiev, la conséquence du scepticisme est la suppression du dogmatisme.

216-219

Dans ce sens, le caractère mimétique de la répétition que l'on tente de concrétiser se dirige justement vers cette position. On serait enfin en mesure de comprendre des paroles ayant rôdé autour de l'écriture de cette thèse. Il s'agit d'une affirmation d'Oscar Wilde qui, soutenant que le brouillard ne peut être perçu que lorsqu'il a été peint, assure que la nature imite l'art¹⁴. Je crois bien que, d'une façon semblable à Chus Martínez dans sa réflexion concernant le sens et la fiction, Wilde fait allusion à comment la réalité est soumise à sa création. Cela nous renvoie à la pierre de Makapansgat, vieille de trois millions d'années et qui serait, soit disant, la première manifestation de l'histoire d'une reconnaissance représentationnelle. Il s'agit d'une pierre longtemps soumise à l'érosion d'un fleuve offrant une forme anthropomorphique semblable à celle d'un visage humain. La répétition mimétique, ou le reflet, rendit donc possible que notre ancêtre, qui ne risquer point de voir à travers les yeux d'une pierre, puisse néanmoins être regardé par ces yeux pierreux. D'une certaine façon, même intuitive, cette répétition en tant que re-présentation, fait que nous puissions mieux y voir. De la même manière, comme l'a constaté Philippe Parreno, les forêts voisines de la montagne St. Victoire, que Cézanne a peintes maintes fois, se font repeupler suivant ses tableaux. Alors, si la nature imite l'art, la réalité reproduirait-elle le réel ?

15/16. ASENSI, Manuel, 2014. *Lacan para multitudes. La «lingüística» como introducción a los conceptos fundamentales de Lacan.* MACBA: Barcelona. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=4i2vQEhnpEs>> [consulta 8-12-2015].

Si dans le paragraphe précédent il s'agissait de libérer notre perception pour regarder, ou mieux encore, pour laisser que l'Autre nous regarde, il s'agit à présent de l'exercice inverse. On ainsi propose la tentative, toujours manquée, de nous libérer de notre conscience ne serait-ce qu'un instant. Si l'objectif précédent consistait à laisser entrer en nous l'extérieur afin de construire de nouvelles perspectives, c'est à nous de pénétrer maintenant, nous allons nous perdre en nous-mêmes afin de nous auto-découvrir, d'oublier et de désapprendre les inerties acquises comme des capacités grammaticales de soi. Cette approche présente le sujet qui fait la recherche comme un objet d'étude. Son développement le plus approfondi se trouve dans le deuxième chapitre. Ce genre de résultat va placer la répétition, le processus artistique et le réel dans la « retraite » de l'artiste. Un lieu qui ne sera pas nécessairement son atelier, car il ne s'agit point d'une question exclusivement spatiale. Il s'agit de signaler ce processus intense à travers lequel tout un chacun accède à son propre labyrinthe. A ce point, le travail s'oriente vers la possibilité d'aboutir sur un labyrinthe qui devienne laboratoire, et cela moyennant l'exploration de ses connections avec autrui et, surtout, avec l'Autre. Le labyrinthe devient ainsi un circuit infini. D'une façon semblable à la thérapie qui, d'après Lacan, est infinie. Or, il ne s'agit point de parler d'art-thérapie, car, et Lacan le disait aussi, la thérapie ne guérit pas parce qu'il n'y a rien à guérir. Un peu comme la formule duchampienne, il n'y a pas de solution car il n'y a pas de problème. Il s'agit par contre de la façon dont chaque artiste se rattache à l'extimité qui le constitue. Extimité est un terme lacanien formé de l'union du préfixe ex (comme extérieur ou étrange) au substantif intime, c'est une notion fondamentalement définie comme ce qui se trouve à l'intérieur et à l'extérieur du sujet, quelque chose qui tout en étant dans son noyau, lui est étrange et inaccessible. Le circuit lié à la non-rencontre avec le réel est disposé.

Dans la transition entre le labyrinthe et le laboratoire on a découvert deux types de répétition : l'une que l'on choisit et l'autre pas, l'une semblerait être un moteur ou une inertie consciente alors que l'autre se présente plus comme un frein ou une limite non-délibérée. L'une de ces répétitions apparaîtra davantage du côté de la capacité, tandis que l'autre sera de l'ordre de la force. Toutes deux se manifestent respectivement dans ce qui se fait et ce qui se passe lors du moment de retraite, c'est-à-dire, dans le projet choisi et le processus qui s'y est déroulé.

17. Benjamin define el aura como: *"..manifestación irreplicable de una lejanía por cercana que ésta pudiera estar..."*. Tras haber hablado de las *auras frías o excéntricas*, gracias a José Luis Brea, ahora vuelvo a leer esta cita y me sugiere algo nuevo. Esa novedad no se basa en la relación con la reproductibilidad de la obra, sino con nuestra propia percepción-conciencia a la hora de estar cara a cara con eso o aquello real. La cita está en: BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Discursos interrumpidos I, 1989 (Orig. 1935), p.93.

En 1932, Man Ray fit un exercice d'atelier en peignant au rythme d'un métronome sur lequel il avait collé la photo d'un œil. Ray rejeta les tableaux et fit des répliques du métronome en tant qu'objet-trouvé. Le métronome, quasiment comme le pendule dans l'hypnose, est une répétition choisie, tandis que le résultat des tableaux, finalement rejetés, pourrait être, et c'est une spéculation, le symptôme de la répétition choisie. Cet exemple n'est pas intéressant parce qu'il renvoie au concept d'échec défini comme un « non atteint » en rapport à une idée préconçue. Non, c'est à cause de l'impossibilité à laquelle se confronte l'artiste qui répète. Lorsqu'il envisage le projet ou l'idée de répéter quelque chose, que ce soit un dessin, une photographie, un tableau, une action... etc., l'artiste cherche à ce que le processus effectue non pas une matérialisation de cette idée, mais un transfert ou une réverbération réceptifs à une différence qui est encore sous le signe de la répétition. Il est ainsi pour la vie même, bien que nous la mesurons en fonction d'un pentagramme, du calendrier ou du tic-tac de l'horloge, nous cherchons, consciemment ou pas, à toujours jouer une partition différente.

237 La répétition peut être la manière particulière que chacun possède pour déclencher sa propre transe vers un changement logement désiré ; elle peut toutefois être sa façon de s'en sortir. Il s'agit donc du moteur qui nous y introduit et du frein qui nous en sort. C'est ainsi que je visualise l'artiste à travers ses mouvements somnambules, aveugles mais tactiles, s'infiltrant dans l'océan de la conscience où nous nageons et essayant de faire de minuscules fissures, et pourtant efficaces, à travers l'eau. Stimulé par le projet de la répétition, les mouvements du processus ne se produisent pas seulement à partir de l'imagination, mais plutôt à partir de quelque chose qui ressemble à la mémoire corporelle. De là, les actions mettront en contact la mémoire avec l'imagination et les restes qui se détachent de ces actions. Parfois, elles rendront visible ce moment de transfert et de réverbération où le sujet émerge avec la matière. Et c'est juste à ce point, si recherché et rarement trouvé, où les limites tremblent, où la force de l'imbroglia fend temporairement la conscience et où la soif de compréhension est percée par le monde infini, mais situé, que le tactile aurait ouvert.

248-330 Par conséquent, lors de cette tentative de co-présence dans le réel que procure le tactile, une mesure temporelle, spatiale et matérielle de l'immensurable a lieu. L'immensurable, ce proche éloignement familier, selon les mots de Walter

Benjamin¹⁷, constitue la forme limite qui est l'œuvre d'art. Il n'est pas question d'une mesure ou d'une forme limite se produisant en l'absence de l'humain, mais du fait qu'elle nous conçoit comme un élément de plus dans le processus des choses. De la sorte, l'étude de la répétition se présente ici comme la mesure du labyrinthe non mesurable, une mesure imparable du réel qui elle-même se répète en somatisant comme un symptôme, elle se partage comme plainte ou se matérialise comme une réverbération entre les différents êtres et entités qui constituent le flux des choses.

Enfin, en qualité de prolongement, ou bien comme une possible continuation de la présente recherche, disons que, d'après les études de l'académicienne Avital Ronnel, une image possible de l'artiste répétant ce que l'on ne peut point répéter correspond à l'image de l'idiot qui, au moyen d'une performance permanente, illustre le pouvoir de la stupidité. Deleuze soutient, en effet, qu'un idiot est quelqu'un qui fait une chose mais pourtant pense à une autre. Cette définition se rapproche de la définition du somnambule qui, lui, à travers ses mouvements, réalise quelque chose alors qu'il en rêve une autre. Un somnambule se déplace à travers l'espace tout en étant ailleurs, et cela manifeste l'état paradoxal, l'extimité, du retrait de la conscience humaine. Le dormeur ambulatoire ou l'idiot illustrent donc la possibilité de réverbération entre ce que je fais et ce que je veux faire et ce qui va effectivement se passer, il s'agit, en somme, d'une réverbération entre le projet et le processus. De ce fait, bien qu'il y ait davantage de répétitions au delà des deux types dont il est question, et tel qu'il a été signalé à travers Deleuze et Derrida, le niveau maximal de répétition surgit entre les répétitions. Ainsi, lorsque l'on répète un dessin, c'est afin de bien ressentir ce qui a lieu au milieu. Il ne s'agit donc point de quantifier les différences et les ressemblances entre les deux répétitions, car dans un tel cas un algorithme aurait pu exécuter cette thèse. Il s'agit, par contre, d'un essai afin de mesurer, d'écouter tout en jouant/touchant, l'immensurable de ce néant qui demeure "au milieu du milieu du milieu (de)".

229

Sur la base de ce qui a été écrit précédemment, on repère bien, à présent, que la question avec laquelle la répétition abordée dans cette étude a affaire n'est pas tout à fait dans l'ordre de la copie ou de la reproduction, ni dans l'ordre de l'événement, mais surtout dans le rapport que les deux niveaux établissent entre eux. Cela renvoie à l'étude de la notion d'interaction de Karen Barad, la répétition se place comme le préfixe re- du mot relation, tel un adjectif ou

194
249

18. MARTÍNEZ, Chus. "How a tadpole becomes a frog. Belated aesthetics, politics, and animated matter: toward a theory of artistic research". En: *The Book of the Books*, dOCUMENTA (13). Hatje Cantz Verlag. Ostfildern, Alemania, 2012. p.46-57.

un parasite nécessaire, afin de procurer le lien, un lasso, (-lation). Ainsi, tout comme l'art, la répétition n'est pas entièrement dans le mode et la façon, elle n'est pas tout à fait dans la substance, mais dans ce milieu qui, selon Derrida, se donne à voir par itération. Se poser ici la question de la répétition ne consiste donc point à s'interroger sur un jalon artistique impossible à répéter (plus propre à l'étude de l'Histoire de l'art), ni sur les régularités de phénoménologie artistique (recherche de style plutôt esthétique), mais sur la variabilité de ce qui revient continuellement et demeure au sein du devenir constitutif du processus artistique par rapport au réel.

217
237
248
La question de la répétition se concrétise ainsi dans la mutabilité des formes tout en s'ouvrant vers un nouvel horizon. Il s'agit donc de ce processus permanent mais libéré, à travers lequel tout corps se constitue en permanence, ainsi que toute entité animée ou inanimée. Cette transformation se montre à l'humain de façon si littérale qu'elle devient parfois illisible. Cela, bien que nous l'ayons constamment sous nos nez, nous ne le verrons point pas, même lorsque nous le fixons. Sur ce, il est important de souligner que, tout comme avec le réel, ce n'est pas à nous de gérer car c'est lui qui (nous) gère. En ce sens, il est objectif et fondamental. La question de l'existence de la répétition au-delà de la perception humaine cache donc une autre question plus complexe, et qui dépasse les limites de cette étude, à l'égard de l'objectivité dans le processus artistique mais également, subséquentement et de manière plus large, dans le processus des choses.

251
En réponse à ces questions, nous avons révélé la façon dont la répétition vécue au sein d'un processus artistique orienté vers le réel ouvre toute une série de possibilités qui permettront de dégager l'oppression et l'adaptation des inerties perceptuelles et conscientes humaines en faveur d'une ouverture vers l'extimité qui, elle, nous constitue en permanence dans notre rapport au réel. De la sorte, la question de l'objectivité se joue dans l'effort continu de l'humain tendant vers ce qui est libéré et qui le constitue, cette force qui, comme le soutient Menke, est la position de notre liberté.

Par conséquent, rien de nouveau n'a été dit au sujet de la répétition, or, cette étude apporte et révèle la relation émancipatrice que cette notion rend possible concernant l'artiste ou le producteur, aussi bien le long de la recherche que du processus artistique. Ainsi, la répétition mécanique ou la reproduction

automatique libère l'artiste de son désir d'originalité, ouvrant sa perception à ce qui a déjà été fait (already-made), non seulement par des personnes. D'autre part, la répétition comme transe ou symptomatique, du point de vue de l'analyse du sujet, est susceptible de nous libérer, quoique temporairement, de cette grammaire propre à notre conscience, et cela en nous plongeant dans des dynamiques inconnues et libérées du désir au-delà du plaisir.

L'atteinte de ces conclusions, qui ne sont pas tellement thématiques mais qui fonctionnent « en tant que mode d'emploi » ou sous forme d'une méthodologie de rapprochement aux morceaux de la recherche (répétition, processus artistique et le réel), se lie de façon directe à l'influence de la perspective post-structuraliste en rapport à la répétition. Tout particulièrement, aux points de vue de Gilles Deleuze et de Jacques Derrida, ainsi qu'aux études des psychanalystes Sigmund Freud et Jacques Lacan. Malgré cela, cette étude a essayé, et j'ose croire qu'elle y est parvenue, à ne pas s'appuyer sur un quelconque système épistémologique étranger lorsqu'il s'agissait de faire, de voir et de penser l'art. Tout cela a été possible grâce à ce que j'ai pu apprendre moyennant ma production artistique, à la première personne. Mais aussi à travers les conversations entretenues avec les artistes ici nommés et analysés et/ou en dialoguant et en écoutant leur production. Ainsi qu'en menant une recherche spécifique sur la DOCUMENTA(13), qui a réalisé une recherche artistique structurée, non seulement du point de vue thématique, mais en misant de manière transdisciplinaire sur le cœur du réel. En effet, et pour revenir sur la question de la liberté, Chus Martinez réaffirme l'idée du "sens qui naît de la fiction"¹⁸ afin de bien préciser que la possibilité effective de l'émancipation du spectateur n'est pas exclusivement le fruit de la philosophie, mais, qu'elle se doit surtout à l'effort sans précédent entrepris par la pratique artistique afin de mieux se comprendre (et se questionner) elle-même face à la figure du spectateur. En ce sens, et grâce à Christoph Menke, on se rend compte que si la pratique artistique s'effectue au sein d'un jeu de forces, le sujet n'y est plus un sujet, mais une sorte de présubjectif et suprasubjectif, c'est-à-dire, un agent en tant qu'être créatif inconscient ou un être inventif en manque de but. Ici la danse ne se fait plus à la première personne, mais, ainsi que le formulait Arthur Rimbaud, Je est un Autre. Tout se fera donc à la troisième personne. Une porte s'ouvre vers ce qui est objectif dans le processus artistique, cela étant compatible avec de futures voies, déjà signalées, pour la présente recherche. Ce rapprochement à ce qui est objectif, au réel, entraînera pour l'agent une responsabilité infinie

qui implique la construction permanente de la liberté. Or, cela implique,
²¹⁸ simultanément, une irresponsabilité basée sur une libération non seulement de
²³⁶ la transmission d'un sens, mais de la création de sens, et seulement à partir de
cette renonciation, de ce non-sens, il pourra, paradoxalement, créer un sens.
Deux faces de la même médaille, la responsabilité infinie et l'irresponsabilité,
qui sont redevables à la théorie éthique de Lévinas et qui restent liées à
l'affirmation de Martinez selon laquelle la production d'espace, concernant
la recherche artistique, est un acte de confiance. Ce n'est que lorsqu'on fait
confiance que la liberté est possible. Liberté et confiance se construisent
en s'entrelaçant et en accueillant l'Autre. On pressent ainsi, et en vue d'une
future étude, que la répétition, de par son processus permanent et libérateur,
infiniment responsable et irresponsable, pourra fonctionner sans arrêt comme
un appât incompréhensible afin de, et toujours de manière latérale, permettre
que la différence soit.

CONCLUSION 1:
QUESTIONS O O ARCHIPELIC THOUGHT¹⁺²

1. *Archipellic Thought* es un concepto de Edouard Glissant sobre el cual escribe Hans Ulrich Obrist para visualizar un tipo de *Museo-Archipiélago* cuya función es la de un laboratorio activo: "It is not a recapitulation of something which existed in an obvious way. It is the quest for something we don't know yet." Con esta definición en mente, comienzo este apartado de conclusiones. Cita de: ULRICH OBRIST, Hans, "Le 21ème siècle est Glissant". *The books of books*, Catalog 1/3. Hatje Cantz Verlag, Kassel, Alemania, 2012, pp.274-275.

2. En relación a la relectura que suponen estas conclusiones, se han colocado numeraciones en los márgenes que corresponden a las páginas donde se puede encontrar cada idea o noción desarrollada.

3. Chus Martínez identifica la noción de Colapso con, entre otras cosas, el reverso de la poesía. [en línea] Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=27Kf7Kyw1-k&t=9s>> (10-10-2014)

4. Referencia al libro de *Las Olas* de Virginia Woolf escrito en 1931.

5. Referencia a las famosa frase escrita por Arthur Rimbaud que ha resonado a lo largo de toda la tesis.

6. GARCÍA, Tristán. "*The Intense Life: An Ethical Ideal*". *E-flux journal*#87—december2017. [en línea] Disponible en: <<https://www.e-flux.com/journal/87/164971/the-intense-life-an-ethical-ideal>> (Consulta 24-9-2018)

- 27 What would have happened if...?
- 306 Acting as if...what we do and are were not a noun, but an adjective
- 17-32 Concept-less thesis, poised to listen
- 268-271 Repeating an action, acting as if I were parasiting it
- 307 The reverse of poetry³
- 87 The current moment of the signifier, which lasts as long as a breath
Stuttering
- 332 Collapse and recuperation
- Poetry / Poiesis: Making?
- 326 Withdrawing, exploring your inability through the artistic process
The importance of limits, those you choose and those you do not, they become visible through reverberation
The form on the limit, the Thing
The reverse of what I do – to listen?
- Listening to your listening
Listening to its listening, the Other's listening
The waves
The book *The Waves*, written in the third person⁴
I is an Other⁵
- 305 Neither artist nor image have anything to say
To stand firm, confronting language
The code runs on and something falls
Once I have it it escapes and I go back to the beginning
Of the inaccessibility of desire, its foundational nature
- 295 The error, the setback, the misunderstanding
- 230 - which fracture, for an instant, a breath, the ocean of consciousness in which we swim
- There is no symbolic umbrella; there is a bubble of consciousness

How to translate a poem written in different languages?
In the infrathin space between, infinite possibilities open up
A question of scales: How to measure nothing? 314

Infinite landscape of folds
Extensive, intensive at the same time, under the fold will be n-folds
The hole of time in space 329-330
Going around it so as not to fall into it
Reverse of the fractal, material reverberation in the gerund; time-space-
mattering 238

Three is the number of repetition
Three in chemistry = axis of all combinations
Does repetition exist or is it a result of human perception? 249

A preference for doubt over Eureka, repetition makes the random encounter
necessary
I do not repeat, it is repeated in me: the unclarified x 328
Memory over imagination
It is not recognised, it is not known, not understood, not resolved
Remnant which leads to structure and impels action

All action is re-lation
This reveals the entanglement, is sheltered by co-presence, we live together,
dance and sing 251
We expand and re-present almost simultaneously
No re-action, but iteration towards iterative intra-action
No response, but re-exposure
Artist who ventriloquises the voice that arrives in the non-encounter with the
real
The possible in the impossible, the non-encounter with the real 331

Liberating repetition
To allow difference to be
And vice-versa, oscillating, rhyming and a-rhyming
The two of them touch, the tremor of their limits
When was the last time you did something for the first time?⁶

CONCLUSIÓN 2: METHODOLOGY, OR HOW THE HOW REVEALS A (VEILED) WHAT, AND VICE-VERSA

3 pieces: artistic process, repetition, the real

3 of all transitions, from point A to B

3, the number of repetition: 1, 2 and the in between

3 positions: staging, withdrawal, encounter

These make up the polyhedral form of this thesis, which aspires to being fractal, with repetition running through it. A posteriori, now, the methodology is revealed in all its simplicity, and each person can decide to what depth and complexity they wish or are able to carry it into. The pieces of my research have therefore behaved like a decoy; as such, everyone can highlight whatever aspects of it suit them according to what kind of outcome they expect, the rules and limits they set, and the research questions derived from the previous processes.

Could it be that repetition will always lead us to perceive a decoy and nothing else - as with the artistic process and the real?

No single object can hold the artistic process, or repetition, or the real; like colour, these are to be found in the relationships between different elements. They engender these links and are engendered by them at the same time. This means that the relationships engendered by these elements will always exist beyond them (or us), and survive them. In approaching these pieces, the decoy can only be effective once it becomes something else, or at the least, if it shows an openness towards becoming. In addition, it will only be useful for the process of making visible that I seek here, if the decoy does not get lost in general or possible digressions but manages to stay situated within the tangle so as to, as Haraway says, “stay with the trouble”. In summary, the issue at hand is a similar one that faces the artist as they seek and find, and chooses or not, their work materials. En relación a esto, Pablo Picasso decía que él no buscaba, sino que encontraba. These must be situated, we must let them be. There, the artist simply sits back, or wanders, or waits for his or her materials themselves to say, “Do it with me!”

309 /

311

The rules and limits defining the constituting aspect of the pieces of this research are thus exemplified: let them be situated! Nevertheless, in coherence with this study’s initial paradoxical proposal, this aspect remains contradictory. Just as Alice in Wonderland grows and shrinks at the same time, the movement of this aspect is simultaneously extensive and intensive. Opening itself up to the flux of things, it moves towards the root of them. It is situated on the moving summit of this mountain, but how to reach it?

194-195

I kept myself in a state of constant alert, which only became possible through a liberated, distracted kind of attention. I worked, read, contemplated, etc., as though the context were playing the symphony I was searching for. I have lived in a continual performance of “listening through”, or, to be more honest, struggling for a dance to be liberated with its sounds. This state is akin to daydreaming; it weaves and entangles memory with imagination and reality with fiction; and once you are in it you must stay there and wait. This phase must be continued until you come to a change or a crisis. Here, it lasted until the pieces of my research (artistic process, repetition, and the real) were no longer simply constructing hypotheses belonging to already known or articulated answers, and began to point me towards intuitive notions that refused to be understood and sparked a need for action. Slowly as thought in action, without forcing it,

174-175

this change left its sediments. Working in this way allows concepts to present themselves as sensations. As Cezanne said, it is better not to search for an idea
122 when you are looking for a sensation⁷.

206 Slowly, then, the “what” unveiled itself as I invented my “how” at each step along the way. This method reveals my own particular way of living with what is not yet resolved, repressing the forms of cognitive inertia that elude uncertainty to let what is unresolved and incomprehensible blossom through this artistic research. As a key example, this procedure is as difficult to comprehend? and experience as Chus Martínez’s statement “Meaning emerges from fiction.⁸ That affirmation has tinged the writing of this thesis. Its insistent presence is due to the fact that it points towards what I conceive as the structural nature and therefore the principal contribution of any artistic research, including the present work.

Consequently, no new theories or concepts are to be expected here. These would pertain more to philosophy or art theory. What may be obtained, following Deleuze and Guattari, is a block of sensations comprised of percepts and affects. As Iñaki Imaz describes, this block will firstly act as a bridge between two distant orders. These two orders are no longer research and art; probing and interrogating the nature of these has led to something broader being renounced. The challenge, which is not always fulfilled, is to elude binary thinking, which can be illustrated by a tree-like hierarchy and is dominated by representation, and shift into rhizomatic thinking, as a map whose dimensions are all interconnectable and which is open to constant modification⁹. To take this stance will place this study “in the middle of the middle of the middle (of)”; in the porousness between what can be said and what cannot, between what is done and what actually happens, between the visible and the invisible, the corporeal
314 and incorporeal, etc. Secondly, Deleuze and Guattari assert that the only law in this block of sensations is that it be able to sustain itself: “*Precepts are no longer perceptions; they are independent of the state of those who experience them; affects are no longer sentiments or affections; they go beyond the strength of those who undergo them*”¹⁰. Imaz synthesizes this in saying that the personal nature of both of these is surpassed, as they are both independent of the person undergoing them. Deleuze and Guattari thus define percepts and affects as beings which exist beyond any experience and thus exist in absence of a human being. These two aspects – the bridge function, and the fact of existing

7. Cézanne: “*el oficio abstracto acaba desecándose bajo su retórica, que se vuelve afectada, al agotarse. [...] Nunca hay que tener una idea, un pensamiento, una palabra al alcance, cuando se necesita una sensación. Las grandes palabras son los pensamientos que no son propios. Los estereotipos son la lepra del arte*”. Citado en IMAZ, Iñaki. *Pintura como Proceso de Individuación. Caracterización y enseñanza*, Tesis doctoral dirigida por José Luis Casado Arsuaga y Jesús Melendez Arranz, Universidad del País Vasco (UPV/EHU), 2014, p. 52, disponible en: < <https://addi.ehu.es/handle/10810/16269> > [consulta 22-08-2016]

8. MARTINEZ, Chus. “*How a Tadpole Becomes a Frog. Belated Aesthetics, Politics, and Animated Matter: Toward a Theory of Artistic Research*”. En: *The books of books*, Catalog 1/3. Hatje Cantz Verlag, Kassel, Alemania, 2012, pp. 46- 57.

9. Félix Guattari y Gilles Deleuze definen rizoma como esa forma *sin-forma* definida cuyo principio básico es la conectividad de cualquiera de sus puntos. GUATTARI, Félix y DELEUZE, Gilles, *El Anti Edipo: capitalismo y esquizofrenia*. Paidós Ibérica, 2004, pp. 9-31.

10. GUATTARI, Félix y DELEUZE, Gilles, *¿Qué es la filosofía?* Anagrama, Barcelona, 1993, pp. 164-165.

independently of human beings – are the block of percepts and affects, and therefore the result of this work. In addition, they both synthesize the direction of the methodological experiment embodied in the decoy. Whereas before the “how” revealed the “what”, the opposite now occurs; the “what” seeks its own continuity in the “how”.

If we think of fishing bait, or a spider web, each of these draw a space in the area between the hunter and the possible fate of his prey. The decoy creates a confusion in perception through a mimetic reflection, like the veil which reveals what it conceals, and this confusion induces an almost inevitable action. The spiderweb also measures its space so that nothing going through there will escape its threads. Both mimicry and measure show how difficult it is, how much effort it will take, to intercept something while being immersed in the tangle of becoming; this constitutes an interference in the natural flux of things and their intertwined mutability. 195

Despite the differences between them, each of these two examples allow us to visualise not only what it means for the artist to choose or seek a certain material, but also the technology it requires. Given the importance of the “decoy” precept, I then dissect it into three levels: mimicry, measure and mutability. These three aspects may also serve to constitute the type of repetition I seek, which makes visible and works through the artistic process towards the real. This final study has been made in the hope that it might indicate further paths towards a post-doctoral project.

Someone defines the act of writing as always chasing after a fugitive idea. I can only conclude by taking apart the pieces of this trap that is my writing and exposing my own particular usage of it, trusting that something will be trapped in you and for you. I make use of this continuing thinking-writing process in the same way that I used sellotape at Banff. I now remember having also stuck it to my clothing during my long walks. I imagine the sellotape as that decoy, a writing to be written, moved by spaces and times and their materiality. The sellotape fulfilled two of the aspects that the percept is said to be constituted by: being a bridge between distinct orders, and when it is hung in a tree, being, as an act or being, independent of the human who placed it there. 180-181

11. Escribe Adorno: "It is self-evident that nothing concerning art is self-evident anymore, not its inner life, not its relation to the world, not even its right to exit...Art must turn again itself, in opposition to its own concept, and thus become uncertain of itself right into its innermost fiber...Because art is what it has become, its concept refers to what it does not contain. The tension between what motivates art and art's past circumscribes to so-called question of aesthetic." ADORNO, Theodor W, *Aesthetic Theory*, University of Minesota Press, Minneapolis, 1997 (Orig. 1970), p.1-3. (Citado en CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. "The dance was very frenetic, lively, rattling, clanging, rolling, contorted, and lasted for a long time". En: *The books of books*, Catalog 1/3. Hatje Cantz Verlag, Kassel, Alemania, 2012, p.36.).

251 When I look at the image on the left, I understand and enjoy the poetic and metaphorical act, the infra-thin gesture in the immensity and ignorance of the landscape. But what I wish to highlight for the present study is that the poiesis of this act does not serve to deny the reverse of it – what it does not do, but what awaits it, and shelters it as part of its own becoming. This is the writing of the Other which constitutes the Lacanian body. These two aspects of the same thing, the front and reverse of it, can be represented by the two sides of the sellophane decoy: the shiny side and the sticky one, the side that reflects and the other one that fixes. And between them, nothing; a transparent body that can never be seen face on, but only from the side.

243 The three sides of sellotape visualize the three said levels of the percept or decoy. The reflection relates to mimicry, adherence to measure, and transparency with mutability. There is also a relationship, which will be further explained, between these two aspects and the three places, proposed at the beginning of this text, where the artist acts: the staging, withdrawal, and in the encounter. Writing, therefore, seems to have passed through each of these three positions, aspects and levels, testing its resolution in carrying each of the three constituting pieces of this study to their limit of comprehension. As one reads, one can perceive how the writing becomes more visual and shiny, or tactile and sticky, or invisible and connective. Congruently, the definition of the notions of repetition, artistic process and the real are affected by the transformation of
22 each approach. Although this was not proposed a priori as something rigorous, each chapter of this thesis displays these three different types of writing, which affect the body of the study and its parts, just as the filaments drifting through the forest wrote themselves into the body of the sellotape.

CONCLUSION 3: EXPECTED OUTCOME AND WHAT HAS ALWAYS BEEN EXPECTED BUT *IS YET TO COME*

While as Adorno said, there is nothing obvious in art, there may be perceived a type of repetition in art which resembles a common-sense definition of the word: something which reappears several times. Deleuze considers this a “naked” repetition. Although this is inseparable from “clothed” repetition, it pertains to the order of reproduction and can thus be situated within the pattern of copies of copies, or fold after infinite fold, and concretely encountered in the idea of the simulacrum. Minimal and Pop Art are paradigmatic examples of this 82 type of repetition. Generally, both of these movements use mechanical and visual reproduction which attempts to reflect or mimic industrial processes, or those of popular culture, in a way that both content and form are relegated to factors outside of the work itself. These works are constructed as a response 328 to a *mise-en-scène*. This implies a linear, not a circular, conception of time, and a condensed, ideal conception of space, which creates a problem for the aims of this study in the sense that both practices reduce the force of repetition to a strategy for achieving an outcome, or the materialisation or communication of an idea.

A similar though different problem arises in the pieces analysed from Western Conceptual art in the sixties and seventies. My study focuses on pieces which 95 reveal the components of their own representation as a form of institutional critique, whether against the art market or against the politics of their time. Two types of repetitive structures are thus emphasized here. One of them is enclosed in sameness, a tautological structure, which echoes its own self and is not open to the difference of the exterior; while the other repeats sameness, but is also open to the exterior. Paradoxically, each of these movements appear to present what has been called a reflexive repetition of the processes the works themselves are comprised of, while on the other hand, the formal and thematic limits of the works continue to be relegated to factors external to them. The immanence of the work of art thereby remains ignored in these works. In them, repetition is not a process focusing on radical becoming – towards the real – but 21 is more akin to a repetition that “avoids the bulk of the real” by relegating its own constitution elsewhere.

12. Ritornelo es un concepto complejo tratado por Guattari y Deleuze en el libro *Mil mesetas*. Deleuze lo relaciona con el pensamiento de Bergson, Nietzsche y Spinoza y, a su vez, con la afinidad que estos autores muestran con nociones como la repetición, el retorno, lo actual, etc. GUATARI, Felix; DELEUZE, Gilles. *Mil Mesetas*. Pre-textos, 2004.

13. Txomin Badiola denomina *vergüenza epistemológica* a “*la sospecha (que tiene el artista) de que su modo de conocer es de una inferior categoría al del científico, el filósofo, etc.*”. BADIOLA, Txomin. “*Arte, educación, amor al arte*”. *Eremuak* 4, 2017. p. 21.

What I have attempted here, however, is not so much to focus this critique through contemporary eyes, but to signal and learn from the attainments and errors of such kinds of repetition so as to discern their use for the contemporary artist. I have synthesized this aim by analysing two practices defined by repetition. These are post-performatic and appropriationist practices, which not only conceive the work of art as a response to a certain context, but also understand it as being produced by the context. It is a condition of both of these contemporary practices that the artist understands, in the act of staging, that she or he not only sees but is also seen. Both practices, like the aforementioned ones, also certainly draw on the ready-mades of Marcel Duchamp. Particular attention is consequently paid to Andy Warhol’s video of Duchamp from the year 1966. Warhol’s Screen-Text videos reveal a kind of repetition more akin to what this study proposes than the repetition in his screenprints. Here, time, with its events and “ritornellos”¹² is not measured by and for the fiction of the scene; conversely, time measures the scene, or the artist’s work. A balance then arises between the camera’s mechanical repetition and the artist’s willingness to submit himself to the referent he is filming, and a different order of repetition which pertains more to the flux in things. Something similar also occurs in the pieces I have selected, such as Richard Serra and Nancy Holt’s Boomerang, and Dan Graham’s Schema. Each of these, with their hybrid status between Minimalist and Conceptual devices - and Pop, too, in the case of Dan Graham - incur a tautological repetition in their process of opening up to otherness. Having come to the point of noticing this changed the direction of this research; to probe the concept of repetition by means of perceptions both general and distant, from years ago, and basic definitions of artistic movements, meant that this study was necessarily dependent on epistemological systems and methodologies that differ from the actual artist’s approach. At this point, the writing of this thesis began to draw on endless documentation relating to repetition in art, which despite its volume generally approached the issue from the viewer’s rather than the maker’s perspective. Furthermore, it also carried the “epistemological shame”¹³ of the artist with regard to other systems of knowledge.

This inclined me towards a more intensive, less extensive form of research, and to seek problems rather than solutions. In this way I was able to reflect on the ways in which the aforementioned pieces had managed to open up as they repeated instead of closing in on themselves, or repeat by revealing and not concealing. I reached the conclusion that they showed the maker’s inability to

repeat. Because the primary level of repetition (as mechanical reproduction) had failed, the second level, which effects difference, was called into being. One level communicates while the other stutters.

321

After this, my research then related the incapacity to repeat with the visibility of repetition's force. This led me to imagine, from an artistic point of view, the possibility of pieces that, as Juan Martin Prada suggests, would not be contained by the museum, but might contain it; and thus to experiment with a manner of creating that would submit itself to the other. An example would be the *Project 360°*, in which the "other" is the museum. This project helped me to understand Carolyn Christov-Bakargiev's premise of an exhibition from a meteorite's point of view for dOCUMENTA(13). The artists Guillermo Faivovich and Nicolas Goldberg arranged the exhibition around what was termed the "ready-natural", in this case a meteorite which fell on El Chaco, Argentina. The term refers to what has already been made, not only by human hands. According to Carolyn Christov-Bakargiev, while it is true that we cannot see through the eyes of a meteorite, when we attempt to shift our point of view into it and propose something from that perception, we favour a more humble position for art and current artistic research. Christov-Bakargiev's idea would appear to open up new paths into research, inviting a non-anthropocentric perspective.

190-196

244

The hypothetical perspective of the Other may serve to liberate the artist's perceptual and cognitive inertia. In *Project 360°*, the embodiment of this other perspective was carried out through a form of submission consisting in repeating the museum's (the museum-as-other's) modes of operation, and the artists renouncing their own. I will acknowledge here that it is easy to renounce in this way after extensive analysis of repetition in the aforementioned artistic movements (Minimalism, Pop and Conceptual). Goldsmith's studies have contributed in this respect to my perception of the contemporary artist as a programmer rather than a creator. He/she holds that owing to the enormous, unprecedented amount of information and images we have access to today, the artist's work consist more in shifting work made by other people from one place to another than in actually creating something new. Whereas previously the artist's perception and understanding was liberated, now she or he is freed from the imperative of being creative. This may lead to a sceptical position as advocated by theoreticians such as Franco Berardi as a suitable response to current conditions. Scepticism is basically defined by countering each

195

210

proposition with an equal one. Duplicating in this way will lead to a weakening or hindrance as we attempt to state an idea which is cast into doubt, resulting in a stuttering or repetition of what is said. As Carolyn Christov-Bakargiev affirms, where scepticism is applied, dogmatism will cease.

14. A este respecto Imaz reflexiona sobre el nacimiento del *tercer ojo* de Deleuze, refiriéndose a esa transformación que, a veces, vivimos a nivel perceptual que nos hace ver aquello, que antes no veíamos. En este sentido, se entiende la siguiente cita de Wilde: "(...) Ahora la gente ve la bruma, no porque la haya, sino porque unos poetas y unos pintores le han enseñado el encanto misterioso de sus efectos. Nieblas han podido existir en Londres durante siglos. Hasta me atrevo a decir que no han faltado nunca. Pero nadie las vio, y por eso no sabíamos nada ellas. No existieron hasta el día en que el Arte las inventó". Citado en IMAZ, Iñaki, op.cit., *Pintura como Proceso de...*,p.38.

216-219 The mimetic nature of repetition as I conceive it here veers towards this position. This would lead to an understanding of a Oscar Wilde's statement that the fog was only perceived once it was painted, which has been with me throughout the writing of this thesis. Nature in this proposition imitates art. As with Chus Martínez on meaning and fiction, reality here submits itself to creation. The Makapansgat pebble, which dates from three million years ago, is the first testimony of representation having been recognised. The pebble was eroded by river water into an anthropomorphic shape resembling a human face. Mimetic repetition or reflection moved our ancient forerunner not to see through the eyes of the stone, but to be seen by them. Although at this stage this is a mere intuition, repetition as re-presentation allows us to see better. Philippe Parreno tells how the forests near Cezanne's Mont Saint-Victoire are being replanted as seen in his paintings. If nature imitates art, then does reality repeat the real?

220 The previous section deals with the attempt to liberate our own perception in order to see, or be seen by the Other. It is now time to attempt the contrary by proposing an intent to free ourselves from our own consciences, even if it be for an instant. While previously we aimed to let the exterior into us, to let it construct our perspectives, now we move into our selves and lose ourselves there, hoping to know ourselves, to forget and unlearn forms of inertia once acquired as the grammar of the self. I will present the subject of the research as a study object, and this will be more exhaustively developed in Chapter 2. The outcome or result in this case becomes the artist's withdrawal, to a place that need not be her or his workshop; it is not only a spatial issue but a profound process of internment in our own labyrinths. Once we are there we work to make the labyrinth a laboratory by exploring its connections with others or more particularly, with the Other. The labyrinth becomes an infinite circuit – rather like therapy, which according to Lacan is infinite. However, I am not speaking of art therapy there. Also following Lacan, there is no cure because there is nothing to cure; this resembles Duchamp in that there is no solution because there is no problem. The issue is how each artist relates to the extimacy that constitutes him or her ("extimacy", a Lacanian neologism made up by the "-ex" prefix and

“intimacy”. This is defined basically as what is inside and outside the subject – what, being inside the core of the subject is foreign and inaccessible. Our non-encounter with the real is thus set to occur.

In the shift from labyrinth into laboratory, I have discovered two types of repetition. One is chosen whereas the other is not; one appears to be a conscious drive or inertia whereas the other seems to be more like a hindrance or non-deliberate limit. One form of repetition is closer to capacity, the other to force. Both can be seen respectively in what is done while the artist retreats or withdraws; that is, in her or his chosen project and in the process that then occurs. ²²⁵

Man Ray in 1932 undertook as an exercise to paint to the rhythm of a metronome, to the pendulum of which he had affixed a photo of an eye. He eventually discarded the paintings but reproduced the metronome as an objet trouvé. Almost like the pendulum in hypnosis, the metronome is a repetition which has been chosen, while what results in the (discarded) paintings might be – and this is speculation – the symptom of the chosen repetition. The interest of this example lies not in the concept of failure, defined as what of a pre-defined idea is not achieved, but in the impossibility faced by the artist who repeats. The artist may start with a project or idea of repeating something, whether this is a drawing, photograph, painting, action or other outcome; she or he will then seek a process which may not materialize the idea but will rather enact a transfer or reverberation which is open to difference although it takes place under the sign of repetition. As in life itself, we may try to measure what we do on the stave on the calendar or the sound of the clock, but whether we are aware of it or not, we are trying to play a different score.

Repetition might be each person’s particular way of moving into the trance towards the change we always seek; but also the way of moving out of it. It is the driving force that carries us into there, and the stumbling block that will pull us out. I visualise the artist’s somnambulistic movements, blind but tactile, as we travel into the sea of consciousness where we swim and carve out tiny but operative cracks through the water. In the project of repetition, the movements of this process are not motivated solely by imagination, but by something which more strongly resembles bodily memory. Whatever we do then place memory into con-tact with imagination, and the remnants of our acts will sometimes ²³⁷

momentarily bring into view the moment of transfer and reverberation where the subject emerges in conjunction with matter. It is that point, so often sought and little encountered, where the tremor of limits, the force of the entanglement, will temporarily fracture our consciousness, and our yearning to understand is pierced by the infinite, yet situated world; opened by touch or the tactile.

In this process, where tactile movement procures us a co-presence in the real, there occurs a temporal, spatial and material measure of the unmeasurable - expressed by Walter Benjamin as a distance at close range – which constitutes the work of art, or the form-as-limit. This measure, or form-as-limit, is not what occurs in the absence of the human, but what conceives us as one more element within the process of things. This brings me to propose this study of repetition as a measure of the unmeasurable labyrinth (unmeasurable because it is unstoppable) of the real, which goes on to repeat itself, somatized as a symptom, or being shared as a complaint, or materialized as a reverberation between different beings that constitute the flux of things.

Finally, and as a possible continuation of this study, the academic Avital Ronnel has suggested, for a possible image of the artist who repeats the unrepeatable, that the idiot might be a figure who exemplifies the power of stupidity in an unending performance. Deleuze considers the idiot as one who does one thing but is thinking of another. This likens the figure to the sleepwalker whose movements embody one thing but whose dreams are another; who is in one space yet in another, and so is an example of a paradoxical, estimate state where human consciousness is withdrawn. The sleepwalker and the idiot exemplify the possibility of a reverberation between what I do and what I wish to do, and what eventually occurs; that is, between project and process. Not only do we encounter two different types of repetition; but as already indicated following Deleuze and Derrida, the supreme level of repetition occurs between the two. If I repeat a drawing, I do so in order to feel what happens in the interim. There is therefore no attempt here to quantify the differences and similarities between each type of repetition – in which case this thesis could have been written by an algorithm – but instead to measure, to touch, as I listen to, the incommensurability of the nothingness that remains “in the middle of the middle of the middle (of)”.

229

In light of the above, we begin to discern that the problem that the issue

of repetition leads to in this particular study is not the realm of the copy or reproduction; neither is it the realm of the happening or event. Rather, it lies in the relationship between each of these realms. Following Karen Barad's study of the notion of intra-action, repetition can be situated in the "-re", as the prefix of the word "relation", a necessary adjective or parasite to bring into being the "link", (-laci3n). Like art, repetition does not entirely lie in the manner or mode, or entirely in the substance; but in the in-between which according to Derrida appears in iteration. To inquire into repetition as it I have undertaken to do here is therefore not to inquire into an unrepeatable artistic landmark (which would be the task of art history), or into the regularities of artistic phenomenology (the task of aesthetics), but to consider the variability of what continually returns and remains subject to the constant becoming of the artistic process in its relationship to the real.

194
249

The theme of repetition therefore takes on a concrete form, as it also opens up a new horizon as forms shift and mutate. This is a constant but liberated process through which any body, whether animate or inanimate, is continually taking form. Transformation makes itself known to us so visibly that it may simply be illegible to us. It exists before our view all the time and we may be looking at it without actually seeing it. It is important to emphasize here that as with the real, we do not manage transformation but are managed by it. It is thus both objective and foundational. Consequently, to consider the existence of repetition beyond human perception is to ask a more complex question on objectivity in the artistic process and hence, more broadly, in the process of things themselves. This is beyond the scope of the present study to address.

217
237
248

In answer to these questions, it has been proven that repetition, as it occurs in artistic processes oriented towards the real, opens up possibilities for us to liberate ourselves from the restrictions and conventions in our own perceptions and consciousness, as we open up towards the extimacy that permanently forms us in relation to the real. The question of objectivity is brought into play in the continual human striving towards what is liberated and brings into being, the force that according to Menke is where our freedom lies.

251

Thus nothing new on repetition is said here. Instead, the contribution of this study is to demonstrate the emancipating relationship that repetition offers the artist in the process both of making art and researching. Mechanical repetition

18. MARTÍNEZ, Chus. "How a tadpole becomes a frog. Belated aesthetics, politics, and animated matter: toward a theory of artistic research". En: *The Book of the Books*, dOCUMENTA (13). Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, Alemania, 2012. p.46-57. (traducción propia)

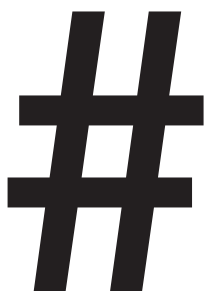
or automatic reproduction liberate the artist from the yearning for the original, opening up her or his perception to what has already been made, or the already-made (and not only by human hands). In addition, symptomatic, or trance-like repetition, if we analyse its effects on the subject, may also liberate us, though temporarily, from the grammar of our own consciousness, immersing us in unknown dynamics liberated from desire beyond the horizon of pleasure.

I owe these conclusions, which are less thematic than "for usage", or a methodological means to approach the pieces of this research (repetition, artistic process and the real) to the influence of a post-structuralist perspective on repetition, particularly that forwarded by Gilles Deleuze and Jacques Derrida; as well as to the psychoanalytical studies of Sigmund Freud and Jacques Lacan. In spite of this, I have attempted, and, I think, managed, not to depend on any particular epistemological approach apart from making, seeing and thinking artistically. Achieving this is due to what I have learnt in my own work; to my conversations with the artists I have analysed, and having listened and dialogued with their work; and finally to my research on dOCUMENTA(13). There, artistic research was structurally and not only thematically based, and was a transdisciplinary inquiry in the core of the real. To return to the question of freedom, Chus Martínez reiterates in her text that sense arises from fiction" to clarify that *the effective possibility for emancipation in the viewer is not only the result of philosophy, but also, and most particularly, of the unprecedented effort of artistic practice to comprehend (and question) itself before the figure of the viewer*¹⁶. Christoph Menke then adds to this understanding by showing that while artistic practice is a play between different forces, the subject is subject no longer but pre-subjective and supra-subjective instead; an agent insofar as he or she is an unconsciously creative being, or an inventive being with no aim. Thus the dance no longer takes place in the first person; as he reminds us, I is an Other, so that everything must then happen in the third person. An opening emerges here towards objectivity in the artistic process which may be compatible with future research, as previously indicated. Approaching the objective or the real therefore involves an infinite responsibility for the agent, a permanent construction of freedom; but, as well as this, a type of irresponsibility where she or he is liberated not only from transmitting a meaning, but also from creating sense, so that only by giving up that obligation and making way for non-sense can sense be created. These two sides of the same issue, or infinite responsibility and irresponsibility, draw on the ethical theories of Levinas

218
236

and may be related to Martínez's claim that the production of space in artistic research is an act of trust. Only where there is trust can there be freedom. Both are interwoven and shelter the Other in their constitution. With a future study in mind, I will say that perhaps repetition, in its constant, liberating process, might continue to function as an incomprehensible decoy in order to (laterally) let difference be.

BIBLIOGRAFIA



AAVV. Andy Warhol: cine, vídeo y TV. Edición a cargo de Juan Guardiola. Madrid, 2000.

AAVV. Das Logbuch/ The logbook. Catalog 2/3. Kassel, Alemania: Hatje Cantz Verlag, 2012.

AAVV. MISNER, Charles W.; THORNE, Kip S.; ZUREK, Wojciech H.

-“John Wheeler, relativity, and quantum information”. *Physics Today*, vol. 62, no 4, 2009, pp. 40-46.

AAVV. Mousse magazine, no 34.

CHRISTOV-BAKARGIEV, C Carolyn, Martínez, C. y Menke, C. 2012. -“When is now?”.

AAVV. Primer Proforma.

-Badiola, Euba, Prego. 30 ejercicios, 40 días, 8 horas al día, ACTAR, Barcelona, 2012.

AAVV. The book of books, Documenta 13 Kassel. Catalog 1/3. Hatje Cantz Verlag: Alemania, 2012.

ADNAN, Etel.” *The Cost for Love We Are Not Willing to Pay*”, pp.94-97.

BERARDI, Franco (Bifo). “*Transverse*”, pp. 611 -617.

BERARDI, Franco (Bifo). “*Ironic Ethics*”, pp. 204-207.

MARTINEZ, Chus. “*How a tadpole becomes a frog. Belated aesthetics, politics, and animated matter: Toward a theory of artistic research*”, pp.46, 57.

MARTINEZ, Chus y Nierman, Ingo. “*Choose Drill*”, pp. 256, 259.

CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. “*The dance was very frenetic, lively, rattling, clanging, rolling, contorted, and lasted for a long time*”, pp 30-45.

CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. “*On the destruction of art-or conflict and art, or trauma and the art of healing*”, pp, 282-295.

GOLDSMITH, Kenneth. “*Letter to Bettina Funcke*”. Hatje Cantz, 2011, pp.147-149.

ROLNIK, Suely en “*Archive Mania*”, pp, 176-182.

ADORNO, Theodor W.

-*Teoría estética: obra completa 7*. Ediciones Akal, 2015.

AGUIRRE, Peio

-*"Tiempo, espacio, materia y energía en movimiento: la labor de Sergio Prego"*. [en línea]
In: http://www.soledadlorenzo.com/artistas/prego_2006/texto.html. (Consulta 19-8-2011)

ANTONA CHASCO, Irazu

-*"Un espacio intermedio para la reflexión: UNA COSA por Irazu Sanzo"*. Revista:
Estudio, 2017, vol. 8, no 18, P. 114-123.

ASENSI, Manuel

-*Lacan para multitudes. La «lingüística» como introducción a los conceptos fundamentales de Lacan*. MACBA, Barcelona. [en línea] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=4i2vQEHnpEs> [consulta 8-12-2015].

BADIOLA, Txomin

-*"Arte, educación, amor al arte"*. Eremuak 4, 2015.

BADOS, Ángel

-*Conferencia/Conversación: (Déjame que lo haga)*, XXV Jornadas de Estudio de la Imagen: Mundanizar el mundo. CA2M, Centro de Arte Dos de Mayo, Móstoles, 2010.
-*Oteiza. Laboratorio experimental*. Fundación Museo Oteiza. Pamplona, 2008.

BAUM, Kelly

-*"Think Crazy. The Art and History of Delirium."* Delirious. Art the limits of reason 1950-1980. Catálogo de exposición, The metropolitan museum of Art, New York, 2017, p.22.

BREA, José Luis

-*"Fábricas de identidad (retóricas del autorretrato)"*. Exit 10, Autorretratos. Mayo/ Julio 2003. Exit Publicaciones. Madrid, 2003.
-*Nuevas Estrategias Alegóricas*. Editorial TECNOS, Colección Metrópolis, 1991.
-*Las auras frías. El culto a la obra de arte en la era postaurática*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1991.

BRETON, André.

-*Le clé des champs*. Sagittaire, Paris, 1973.

BROWNING C., Herschel

-*Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 1968.

BUCHLOH, Benjamin H

-*"Procedimientos alégoricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo"*. In: Indiferencia y singularidad. Editorial Gustavo Gili SA., Barcelona, 2003.

BUTLER, Judith

-*Excitable speech: A politics of the performative*. Routledge, 2013.

-*Frames of War*. Verso, London, 2009.

-*El género en disputa, el feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós, Barcelona, 2007.

-*Deshacer el género*. Paidós, Barcelona, 2006.

-*Cuerpos que importan, sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Paidós, Barcelona, 2002, p. 25.

CABO, Iñigo

La discontinuidad configurativa y lo sin-sentido. De la discontinuidad configurativa del objeto arte en la producción de sentido, al corte y co-presencia de lo sin-sentido en el proyecto artístico. Tesis doctoral dirigida por José Antonio Liceranzu Martínez, Universidad País Vasco, Bilbao, 2017.

CHEVRIER, Jean-François

-*"Otra Objetividad"*. Efecto Real. Debates posmodernos sobre fotografía. Barcelona: Editorial Gustavo Gili SA., 2004.

-*"El cuadro y los modelos de la experiencia fotográfica"*. Indiferencia y singularidad. Editorial Gustavo Gili SA., Barcelona 2003.

CHRISTOPHER, Ketcham

-*"Neurosis: Asymmetry and Infinity"*. The Neurotic Turn. Watkins Media Limited, 2017.

CLARK, Timothy J.

-*The sight of death: An experiment in art writing*. Yale University Press, Connecticut, 2006.

COLEMAN, Allan D.

-*“El método dirigido. Notas para una definición”*. Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía. Editorial Gustavo Gili SA, Barcelona, 2004,

CRIMP, Douglas

-*“La actividad fotográfica de la posmodernidad”*. In: Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

CRUZVILLEGAS, Abraham.

-Entrevistado por Andrew Berardini *“A Fortuitous Encounter with Color in the Street”*. Mousse magazine, no 34, 2012.

DARBOVEN, Hanne

-*El tiempo y las cosas*. Museo Nacional Reina Sofía, Madrid, 2014.

DEAN, Tacita

-*“Rayo verde”*, Exit Express, 2017. [en línea] Disponible en: <<https://exit-express.com/el-rayo-verde-de-tacita-dean>> [consulta 20- 11-2018].

-*The Green Ray*, (16 mm Film), 2006.

DEARMITT, Pleshette

-*“Resonances of Echo: A Derridean Allegory”*. Mosaic: a Journal for the Interdisciplinary Study of Literature, 2009, vol. 42, no 2.

DELEUZE, Gilles

-*El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Paidós, 2005.(Orig.1988)

-BACON, Francis. Francis Bacon: The logic of sensation. University of Minnesota Press, 2003.

-*Diferencia y repetición*. Amorrortu. Buenos Aires, 2002. (Orig. 1968).

-*Difference and repetition*. Columbia University Press edition, New York,1994.

-*“Qu'est-ce que l'acte de création?”*. Conferencia en la Fondation Femis, Paris, 1987.

-*Francis Bacon: Lógica de la sensación*. Editions de la différence, 1984.

-*Différence et Répétition*. Presses universitaires de France, Paris,1968.

DEL RÍO, Víctor

-*Fotografía objeto. La superación de la estética del documento*. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2008.

DERRIDA, Jacques.

-*Psyche: Inventions of the other*. Stanford University Press, 2007.

-*La hospitalidad*. Ediciones de la Flor Buenos Aires, 2000.

-*La Différance*, Conferencia pronunciada en la Sociedad Francesa de Filosofía, el 27 de enero de 1968. Publicada en *Márgenes de la Filosofía*. Cátedra, Madrid, 1998.

-*La escritura y la diferencia*. Anthropos Editorial, 1989.

-*Of Grammatology*. Johns Hopkins Edition, Baltimore, 1976.

-*L'écriture et la Différence*. Seuil, Paris, 1967.

DESPRET, Vinciane

-“The body we care for: Figures of anthropo-zoo-genesis”. *Body & Society*, 2004.

DOMINGUEZ, Raúl

-Conferencia sobre dibujo. Universidad del País Vasco. Leioa, 2016.

DUCHAMP, Marcel

-*Notas*. Tecnos editorial, Madrid, 1989.

-“*El acto creativo*” En: Conferencia de la Federación Americana de Artes. Houston, Texas: *Art news*, vol. 56 – N°4, 1957.

ELORZA, Concepción y Iruretagoiena, Zuhar

-“*Flujos entre ficción, real, virtual en el trabajo artístico de Dora García y Jonathas de Andrade*”. II Congreso internacional de investigación en Artes Visuales, ANIAV, 2015.

ESCOBAR, Carmen Elisa

-*De la filosofía al psicoanálisis. Itinerario del concepto de repetición en la obra de Jacques Lacan*. Tesis Doctoral dirigida por Cristina de Peretti. UNED, Madrid, 2011, p. 214.

EUBA, Jon Mikel

-“*Taller para artistas. Programa de formación para artistas*” guiado por Itziar Okariz y Jon Mikel Euba. En: *Tabakalera*. San Sebastián, 2018.

-*Presentación del libro Writing Out Loud*. Universidad del País Vasco. Leioa, 2017.

-“*Conferencia: Qué bien se está aquí. ¡Vámonos!*”. Jornadas Eremuak: Lo educativo como síntoma. Azkuna Zentroa. Bilbao, 2017.

-*Writing out loud*. Thu Dutch Art Institute (DAI), Netherlands, 2016.

FOUCAULT, Michel

-“*What is an Author?*”, *Language Counter-Memory, Practice*, ed. by Donald F. Bouchard. Blackwell, Oxford, 1977.

-*Technologies of the self: A seminar with Michel Foucault*. Univ of Massachusetts Press, 1988.

-*Qu’est-ce qu’un auteur?*. Conferencia, Paris, 1969 y en el Estado de Nueva York (Universidad de Buffalo), 1970. Transcrita en *Bulletin de la Société française de philosophie*, 1969, vol. 63, no 3, pp. 73-104.

FREUD, Sigmund

-*Más allá del principio de placer. Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras. 1920-1922*. vol. 18. Obras completas, 2004.

- *La interpretación de los sueños, Obras Completas*, Tomo V. Amorrortu editores, Buenos Aires, 2000.

-*Carta 52*, 6 de Diciembre de 1896. Fragmentos de la correspondencia con Fliess. Obras completas, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1980.

-*The economic problem of masochism*. En *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XIX (1923-1925): The Ego and the Id and Other Works*. 1961.

-*Recordar, repetir e elaborar*. Obras completas, vol. 12. Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1914.

GARBAYO, Maite

-*Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo*. Consonni, Bilbao, 2016.

GARCÍA, Dora

-*Entrevistada por Grid Spinoza*, Entrevista a Dora García [en línea] Disponible en: <<https://gridspinoza.net/resources/entrevista-dora-garcia> > [consulta 11-06-18]

-*Entrevistada por Antonio Pomet*, 2013 [en línea] Disponible en: <<http://blogcentroguerrero.org/2013/10/entrevista-a-dora-garcia/> > [consulta 12-09-18]

-*Segunda vez que siempre es la primera*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2018.

-*Entrevista a Dora García*. 16 de junio de 2018. Madrid. . [en línea]. Disponible en: <<https://www.museoreinasofia.es/multimedia/video-entrevista-dora-garcia>> [consulta 5-12-2018]

-*Oscar Masotta, Segunda vez. Cahier No.1*. Oslo National Academy of Arts and Torpedo Press, 2017

-*"Oral memories, entrevistas a artistas emergentes y media carrera"*. En: *Oralmemories..* Disponible en: <<https://oralmemories.com/dora-garcia/>> [consulta 5-12-2018]

-*The World according to Dora García*. Argobooks, Berlin, 2011.

GARCÍA-MATOS, Marta

-*"El sentido cuántico II: paradojas"*. [en línea] Física Cuántica - CCCB LAB, disponible en: <<http://lab.cccb.org/es/el-sentido-cuantico-ii-paradojas/>> [Consulta: 23-8-2018]

GARCÉS, Marina

-*Nueva ilustración radical*. Editorial Anagrama, Barcelona, 2017.

GRAHAM, Dan

-Dan Graham, Edición de Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 1997.

GROYS, Boris.

-*"Issue 1.1, The loneliness of the project"*. New York Magazine of Contemporary Art and Theory, 2002. p. 131.

-Groys, Boris y BERARDI, Franco, *"Art and the social sphere"*. Mousse magazine, no 34, 2012, p. 131

HARAWAY, Donna

-*The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Prickly Paradigm Press, Chicago, 2003.

-*Staying with the trouble: Making kin in the Chthulucene*. Duke University Press, Carolina del Norte, USA, 2016.

-*"Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene"*: e-flux journal #75, Disponible en: <<https://www.e-flux.com/journal/75/67125/tentacular-thinking-anthropocene-capitalocene-chthulucene/>> [consulta 13-8-2019].

-*Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1991.

HAXTHAUSEN, Charles W.

-*"Reproduction/Repetition: Walter Benjamin/Carl Einstein"*. October 107, Winter 2004, The Mit Press, Cambridge, Massachusetts, pp. 47–74.

HUBERMAN, Georges Didi

-*Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo, 2005.

IMAZ, Iñaki

Pintura como Proceso de Individuación. Caracterización y enseñanza, Tesis doctoral dirigida por José Luis Casado Arsuaga y Jesús Melendez Arranz, Universidad del País Vasco (UPV/EHU), 2014. Disponible en: < <https://addi.ehu.es/handle/10810/16269> > [consulta 22-08-2016]

IRURETAGOIANA, Zuhar

-*"Lo precario. Prácticas post-performáticas en el arte contemporáneo"*. Trabajo de Investigación dirigido por Concepción Elorza Ibáñez de Gauna. Universidad País Vasco. Bilbao, 2010.

JOHNSON, Anne Warren

-*"De raíces y rizomas: el devenir del performance"*. Diario de campo, (6-7), 2015, pp. 8-14.

JOHNS, Charles

-*The Neurotic Turn. Inter-Disciplinary Correspondences on Neurosis*. Watkins Media Limited, 2017.

KARTSAKI, Eirini

-*On Repetition: Writing, Performance & Art*. Intellect Books, 2016. (traducción propia)

KIERKEGAARD, Søren

- Fear and Trembling/Repetition. Kierkegaard's Writings, VI, Volume 6. Princeton University Press, 2013.
- La repetición. Alianza Editorial, Madrid, 2009.

KLEE, Paul

-*Teoría del arte moderno*. Cactus, Buenos Aires, 2007, p. 35.
-*Diarios 1898-1918*. Editorial Alianza, Madrid, 1998, p. 264.

KOSTELANETZ, Richard

-*Conversing with John Cage*. Routledge, 2003.

KRAUSS, Rosalind

-*La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Editorial S. A. Madrid, 1996, p.101-132

- "*La repetición posmoderna*". October Vol.18, The Mit press, Cambridge, Massachusetts, 1981, pp. 47-66)

- "*Fotografía y abstracción*". October Vol.5, The Mit press, Cambridge, Massachusetts, 1978)

- "*The Aesthetics of Narcissism*", October, Vol. 1, The Mit Press, 1976. pp. 50-64.

LACAN, Jacques

-*El seminario: libro 7, la ética del psicoanálisis*. Paidós, Buenos Aires, 2007.

-*Télévision. Autres écrits*. Seuil, Paris, 2001. pp. 509-546

-*Los cuatro fundamentos del psicoanálisis*. Ediciones Paidós, Barcelona, 1987.

-*El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*, 1954-1955. Paidós, Barcelona, 1983.

LACOU- Labarthe, Philippe

-Conferencia publicada bajo el título "*Historia y Mimesis*" en Instantes y Azares. Escrituras Nietzscheanas, La Cebra, N° 6-7.

LE GUIN, Ursula.

-*The Carrier Bag Theory of Fiction*. Editorial: Ignota, 1986.

LEE, Sherman E.

-*A History of Far Eastern Art*. Prentice-Hall, Inc., Harry N. Abrams. Englewood Cliffs and New York, 1964.

LEVI-STRAUSS, Claude

-*Tristes tropiques*. Plon, 1955.

LEVINAS, Emmanuel

-*Totality and infinity: An essay on exteriority*. Springer Science & Business Media, 1979.

LEWIT, Sol

-*"Paragraphs on Conceptual Art"*. Artforum V. [consulta 4-4-2018]. Disponible en: <https://www.artforum.com/print/196706>. 1967

LIPPARD, Lucy R.

-*Eva Hesse*. New York University Press, New York, 1976.

LLORENS, María

-*"La memoria involuntaria: Marcel Proust y el descubrimiento poético del interior. Un análisis desde la perspectiva filosófica de Walter Benjamin"*. Areté, 2018, vol. 30, no 2.

LORRAINE, D. y GALISON, Peter

-*Objectivity*. Zone Books, New York, 2015.

MALABOU, Catherine.

-*The new wounded: From neurosis to brain damage*. Fordham Univ Press, New York, 2012.

-*"Repetition, Revenge, Plasticity"*. Eflux architecture. [en línea] Disponible en: <https://www.e-flux.com/architecture/superhumanity/179166/repetition-revenge-plasticity/> [consulta 4-10-2018].

MANABU, Noda

-*"Voice Made Visible: The Place for Voice on Stage in Noh and Robert Lepage's Lipsynch"*, Artículo basado en conferencia en el Congreso 'Silent Voices Forbidden Lives: Censorship and Performance', University of Lisbon, 2009.

MARTINEZ, Chus

-*"Las anchoas sueñan con panteón de aceituna"*. Hansle i Gretel, 2018. [en línea] Disponible en: <https://hanseligretel.cat/es/chus-martinez-las-anchoas-suenan-con-panteon-de-aceituna/> [consulta 20-12-2019].

MARTÍNEZ, Francisco José.

-*Ontología y diferencia. La filosofía de Gilles Deleuze*. Editorial Orígenes, Madrid, 1997.

MCCMAHON, Melissa,

-*"Beauty: Machinic repetition in the age of art"*. En MASSUMI, B. A shock to thought. Routledge, London and New York, 2005.

MELVILLE, Herman

-*Bartleby, el escribiente*. Ediciones Akal, 1998.

MENKE, Christoph

-entrevistado por SAIZ, Manuel. “*One True Art - 16 respuestas a la pregunta qué es el arte*”. [en línea] Disponible: <<https://vimeo.com/101201865>> (Última consulta: 24-09-2019)

-*The sovereignty of art: aesthetic negativity in Adorno and Derrida*. MIT Press, London, 1998.

-*La soberanía del arte*, Editorial Visor, Madrid, 1997.

MERLEAU-PONTY, Maurice

-*Phenomenology of perception*. Routledge, 2013.

MICHAUD, Ginette

-“*Outlining Art: On Jean-Luc Nancy’s Trop and Le plaisir au dessin*”. *Journal of Visual Culture*, 2010, vol. 9, no 1, pp. 77-90, disponible en: <<https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1470412909354263>> [consulta 23-10-2015] (traducción propia)

MINKOWSKI, Eugene.

-*Lived time: Phenomenological and psychopathological studies*. Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1970.

MITCHELL, William JT

-¿Qué quieren las imágenes?: una crítica de la cultura visual. Sans Soleil, 2017.

MORAZA, Juan Luis

-Un placer (almacén). Texto publicado por ARTELEKU con motivo de la exposición UN PLACER que acompañó al Seminario CUALQUIERA TODOS NINGUNO, celebrado en 1991.

-“Cosas. Miró y la escultura del siglo XX”. Simposio Internacional CaixaForum. Madrid, 2016.

MORTON, Timothy

-*Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. U. of Minnesota Press, 2013.

MUGATXOAN

-*Una voz sin cuerpo, hacia el amor*. Special Issue. San Sebastián, 2012.

MUÑOZ, Leire

-Eco, obstáculo, resonancia, reflexión. (Máster en creación e investigación). Trabajo fin de máster dirigido por Fito Ramírez Escudero, Universidad del País Vasco, Bilbao, 2017.

NACENTA, Lluís

-A la escucha de la repetición musical. Tesis doctoral dirigida por José Luis Dr. Antoni Marí, Universidad Pompeu Fabra (UPF), 2014. Disponible en: <<https://www.tdx.cat/handle/10803/285605#page=1>> [consulta 22-10-2016]

NAUMAN, Bruce

-*Mapping the Studio I (Fat Chance John Cage)*, 2001.

NAKAYA, Fujiko

-*Fog Sculpture n° 08025 (F.O.G.)*, 1998. Bilbao, Museo Guggenheim.

NANCY, Jean-Luc

-*"Eating well. or the calculation of the subject. An interview with Jacques Derrida"*. En: VVAA, *Who comes after the subject*, Routledge, Nueva York, 1991, p. 96-119.

NAVA, Ricardo

-*"Deconstruir el acontecimiento: cierta posibilidad imposible desde la génesis y la estructura"*. *Historia y grafía*, 2013, no 41, p. 115-148. [en línea] Disponible en: <<https://www.redalyc.org/pdf/589/58930553005.pdf>> (Consulta 10-8-2016)

NEGRO, Marcela Ana

-*"Discurso y superyó en la enseñanza de Lacan entre 1953 y 1958"*. *Affectio Societatis*, 2010, vol. 7, no 12.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm

-*Sobre la utilidad y los perjuicios de la historia para la vida*. Edaf, 2000.

-*En torno a la voluntad de poder*. Planeta-Agostini, 1986.

-*Ecce Homo: Como se llega a ser lo que se es*. Editorial Losada, Buenos Aires, 2004

NIERMANN, Ingo

-*The future of Art a manual*. Sternberg editorial, Berlin 2011.

NYMAN, Michael

-*Experimental music: Cage and beyond*. Cambridge University Press, 1999. p. 26

OKARIZ, Itziar

-*Taller para artistas. Programa de formación para artistas guiado por Itziar Okariz y Jon Mikel Euba*. En: Tabakalera. San Sebastián, 2018.

- *I never said umbrella. Performance-conferencia*, Tabakalera, San Sebastián, 2018.

-*Oral memories: entrevistas a artistas emergentes y media carrera*. [en línea]. En: Oralmemories. Disponible en: ><https://oralmemories.com/itziar-okariz/>> [consulta 5-2-2019]

-*Metrópolis: Itziar Okariz*. Recuperado de <<http://www.rtve.es/alcarta/videos/metropolis/metropolis-itziar-okariz/786204/>> (consulta 6-7-2019)

OTEIZA, Jorge

-*Ejercicios espirituales en un túnel: En busca y encuentro de nuestra identidad pérdida*. Órdago, 1984.

-*Quosque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. Fundación Museo Oteiza Fundazio Museoa, Pamplona-Iruña, 2007.

PESKIN, Leonardo

-*"El objeto a"*. Psicoanálisis: ayer y hoy, no 2. 2004. [en línea] Disponible en: <<http://www.elp psicoanalisis.org.ar/old/impnumero2/elobjetoa2-doc.htm>> (Consulta 10-10-2019)

PRADA, Juan Martín.

-*La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y Teoría de la Posmodernidad*. Editorial Fundamentos, Madrid, 2001.

PRECIADO, Paul B.

- *Don't you stop. Salta, trepa, mea, grita... No pares de hacerlo*. Okariz, Itziar(ed.) *Ghost Box*. Sala Rekalde = Rekalde Erakustaretoa, Bilbao, 2008.

- *entrevistado por CARRILLO, Jesús*. [en línea] Disponible en: <<https://lasdisidentes.com/2012/06/27/entrevista-a-beatriz-preciado-por-jesus-carrillo/>> [consulta 14-10-2017].

PREGO, Sergio

- Actes Sud / Altadis*. Arles, 2004. P.18.
- ANTI-after T.B.* Sala Rekalde, Bilbao 2004.

REICH, Steve

- “Pendulum Music”. Online Music Magazine: Perfect Sound Forever. [en línea]. Disponible en: <<https://www.furious.com/perfect/ohm/reich.html>> [consulta 22-11-2016]. (2000)
- “Pendulum Music”[partitura]. Londres: Universal, 1980.

REGNAULT, Francois

- El arte según Lacan y otras conferencias*. Ediciones Eolia, 1995.

ROGOFF, Irit

- Los desencantados*. Eremuak, 2017, vol. 4.pp. 45-9

ROMÁN, Ramón Macho

- El tiempo de las imágenes. Notas acerca de la Historia del Arte según Didi-Huberman*¹
Times of Images. Notes about History of Art according to Didi-Huberman. Escritura e imagen, 2016, vol. 12.

RONELL, Avital

- Complaint: Grievance Among Friends*. University of Illinois Press, 2018.
- Stupidity*. Urbana and Chicago. University of Illinois Press, 2002.

RORIMER, Anne

- New Art in the 60s and 70s Redefining Reality*. Thames & Hudson Londres, 2006, p.15.

ROUDINESCO, Elisabeth

- The Iconoclast: Elisabeth Roudinesco on Judith Butler. [en línea] Disponible:< <https://www.versobooks.com/blogs/1564-judith-butler-the-iconoclast-elisabeth-roudinesco-on-judith-butler>> (Consulta 12-12-2016)

SÁNCHEZ, Pedro Alberto Cruz

- “Diez años de publicaciones sobre Marcel Duchamp: No hay solución porque no existe ningún problema”. Exit Book: revista de libros de arte y cultura visual, no 14, 2011.

SÁNCHEZ, Amaya

-*Infrave. De la experiencia al registro. Desplazamiento, umbral e imperceptibilidad en el arte occidental (1960-2010)*. Tesis doctoral dirigida por Concepción Elorza I. de Gauna. Universidad País Vasco (UPV/EHU). Bilbao, 2016, pp. 337-355. Disponible en: < <https://addi.ehu.es/handle/10810/26108>> [consulta 22-11-2017]

SERRES, Michel

-*The Parasite*, Johns Hopkins UP, Baltimore, 1982.

CONDE SOTO, Francisco

-“*El cuerpo más allá del organismo: el estatus del cuerpo en el psicoanálisis lacaniano*”. *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, 2017, vol. 22, no 2. [en línea] Disponible en: <<http://www.revistas.uma.es/index.php/contrastes/article/view/4117>> (Consulta 1-8-2018)

SMITH, Caylin

-“*The Last Ray of the Dying Sun: Tacita Dean’s commitment to analogue media as demonstrated through FLOH and FILM*”. *NECSUS. European Journal of Media Studies*, vol. 1, no 2, 2012,

TANIZAKI, Junichiro.

-*El Elogio de la Sombra*, Siruela, Madrid, 2005.

TAYLOR, Mark C.

-*Refiguring the Spiritual: Beuys, Barney, Turrell, Goldsworthy*. Columbia University Press, 2012.

TOMKINS, Calvin

-*Duchamp*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1996.

TORRES, Enrique

-“*De acasos y repeticiones*”, *Psicoanálisis del Más Allá*. Docta Año 3, año 2, 2005-

TRUEBA MIRA, Virginia

-“*El archivo barroco de La muerte de Luis XIV de Albert Serra*.” *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 2018, num. 19, 2018-

VALÉRY, Paul

-*Escritos sobre Leonardo da Vinci*. Antonio Machado Libros, 2015.

VEGAS MORENO, Natalia

-*Aproximaciones a una experiencia de malestar contemporáneo. Entre la ausencia del símbolo-arte y el encuentro con las malas formas en la obra de Jon Mikel Euba*.

Tesis doctoral dirigida por Ana Arnaiz y Elena Mendizabal. Universidad del País Vasco (UPV/EHU), 2016.

VIDAL, Carlos

-*Simeón Saiz Ruíz*. Lápiz: Revista internacional del arte, 1999, no 157.

WALL, Jeff.

-*Transparencies*. Schirmer-Mosel, 1986,

WHEELER, John Archibald

-*"Include the observer in the wave function?"*. Quantum mechanics, a half century later. Springer, Dordrecht, 1977.

WILSON, Adrian

-*"Foucault on the 'question of the author: a critical exegesis"*. The Modern Language Review, 2004, vol. 99, no 2.[en línea] Disponible en: <<https://www.jstor.org/stable/3738750?seq=1>> [consulta 2-1-2018]

WINNICOTT, Donald W.

-*"Transitional objects and transitional phenomena—a study of the first not-me possession"*. International journal of psycho-analysis, vol. 34, 1953, p. 89-97.

ZIELINSKI, Sigfried.

-*Deep Time of The Media: Towards an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. The MIT Press. Cambridge, Massachusetts, 2006. p.33.

ZIZEK, Slavoj

-*Visión de Paralaje*. FCE, Buenos Aires 2006.

-*¡Goza tu síntoma!: Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*. Nueva Visión, Buenos Aires, 2004.

-*Mirando al sesgo*. Editorial Paidós, Buenos Aires, 2000.

-BASES DE DATOS CONSULTADAS

- BANFF CENTRE LIBRARY, Disponible en: <https://www.banffcentre.ca/library-and-archives>
- DOCUART, Biblioteca y Centro de Documentación. Disponible en: <http://catalogo.artium.org/>
- MOMA ARCHIVE, Disponible en: <https://www.moma.org/research-and-learning/archives/>
- STANFORD ENCYCLOPEDIA OF PHILOSOPHY, Disponible en: <https://plato.stanford.edu/>
- TATE ARCHIVE, Disponible en: <https://www.tate.org.uk/art/archive>
- WIKIPEDIA. ORG, Enciclopedia libre [en línea] Disponible en:<https://es.wikipedia.org/>

