

# HACIA UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA SIN CONCEPTO, NI MÉTODO, O SOBRE CÓMO ACARICIAR UNA MESA

**Irantzu Sanzo San Martín**

Investigadora independiente

## Resumen

Un estudio en torno a la dificultad metodológica de la Investigación artística en el contexto académico y, en concreto, en el nivel de doctorado. Se cuestiona sobre qué tipo de aportación o resultado ofrece este campo de estudio a la academia y su interrelación con la praxis artística actual. Desde ahí, se proponen dos desplazamientos: de la hipótesis a la intuición y de la estrategia a la técnica. Ambos desencadenan la posibilidad de una investigación sin concepto y sin método que, en su proceder, da a ver una oscilación continua entre lo deliberado y lo no deliberado, entre el conocimiento y la emoción, entre el rigor y la pasión, etc. Estos vaivenes propios del proceso y de la investigación artística, recuerdan que la ciencia no es sólo un sistema para conocer la realidad visible y tangible, sino que también es un arte que trata de acceder a lo real.

**Palabras clave:** INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA; DOCTORADO EN ARTE;  
PROCESO; TÉCNICA; PENSAMIENTO EN MARCHA

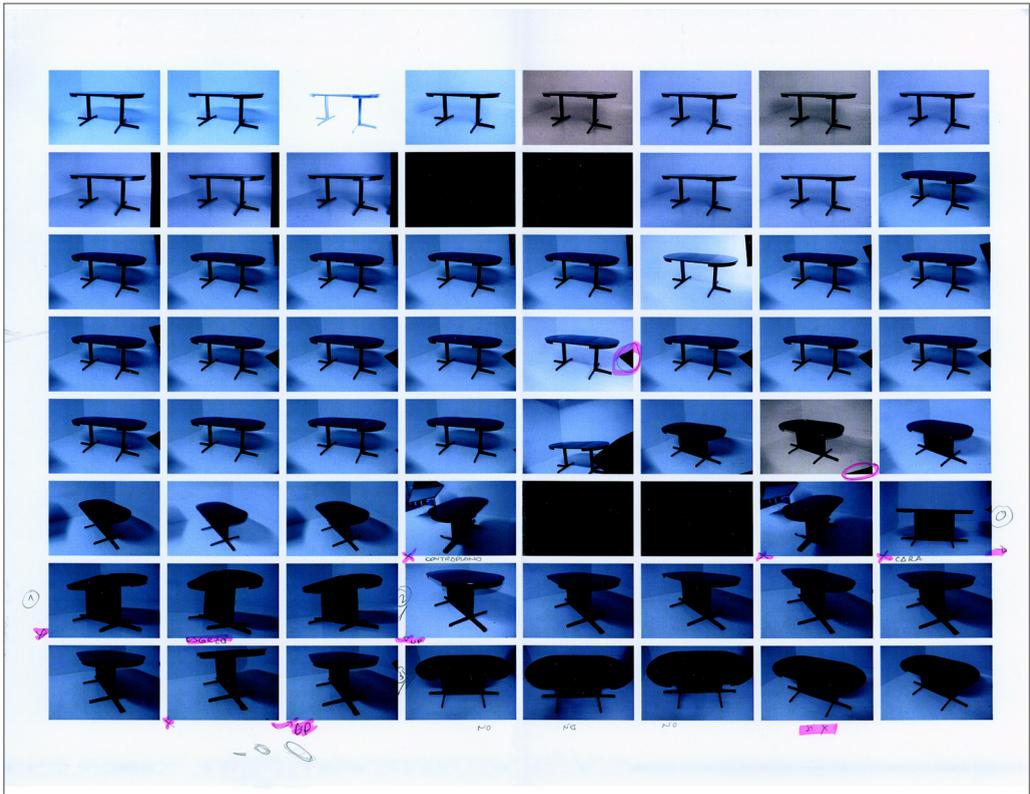
# TOWARDS AN ARTISTIC RESEARCH WITHOUT A CONCEPT, NOR A METHOD OR ABOUT TOUCHING AND CARESSING A TABLE

## Abstract

This is a study committed to the methodological difficulty of the Artistic Research in the academic context and, in particular, at the doctoral level. This article presents a reconsideration of this field of study, its type of Outcome-research, its contribution to the academy and its interrelationship with the current artistic practice. From there, two movements are proposed: from hypothesis to intuition and from strategy to technique. Both displacements trigger the possibility of research without a key concept nor a method that, in its procedure, displays a continuous oscillation between the deliberate and the non-deliberate, between knowledge and emotion, between rigour and passion, etc. These fluctuations are structural for the artistic process and research and these could remember that science is not only a system to know a visible and tangible reality, but it is also an art that tries to access the real.

**Keywords:** ARTISTIC RESEARCH; DOCTORATE IN ART; PROCESS; TECHNIQUE; THOUGHT PROCESS

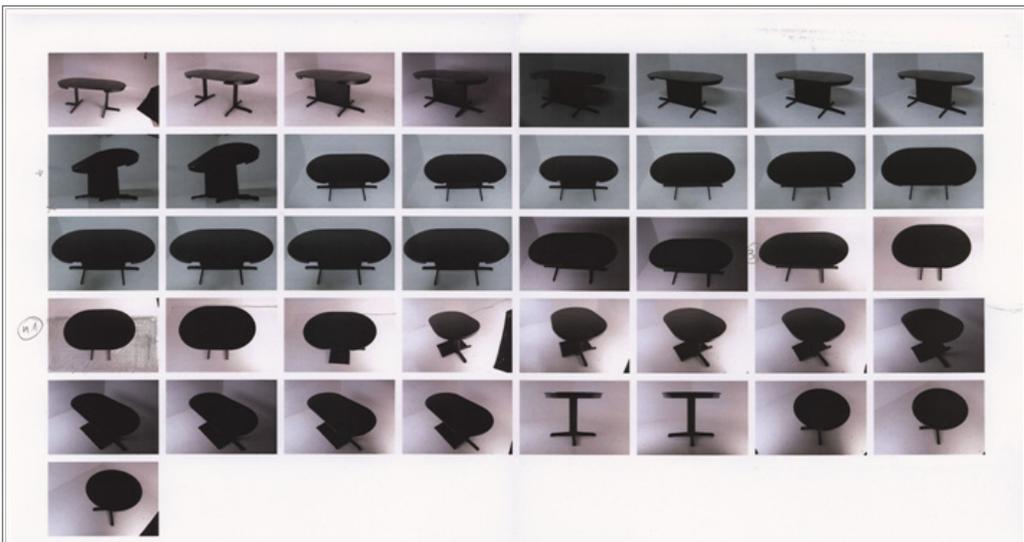
.....  
Sanzo San Martín, Irantzu. 2020. "Hacia una investigación artística sin concepto, ni método, o Sobre cómo acariciar una mesa". *AusArt* 8 (1): 129-143. DOI: 10.1387/ausart.21540



## INTRODUCCIÓN

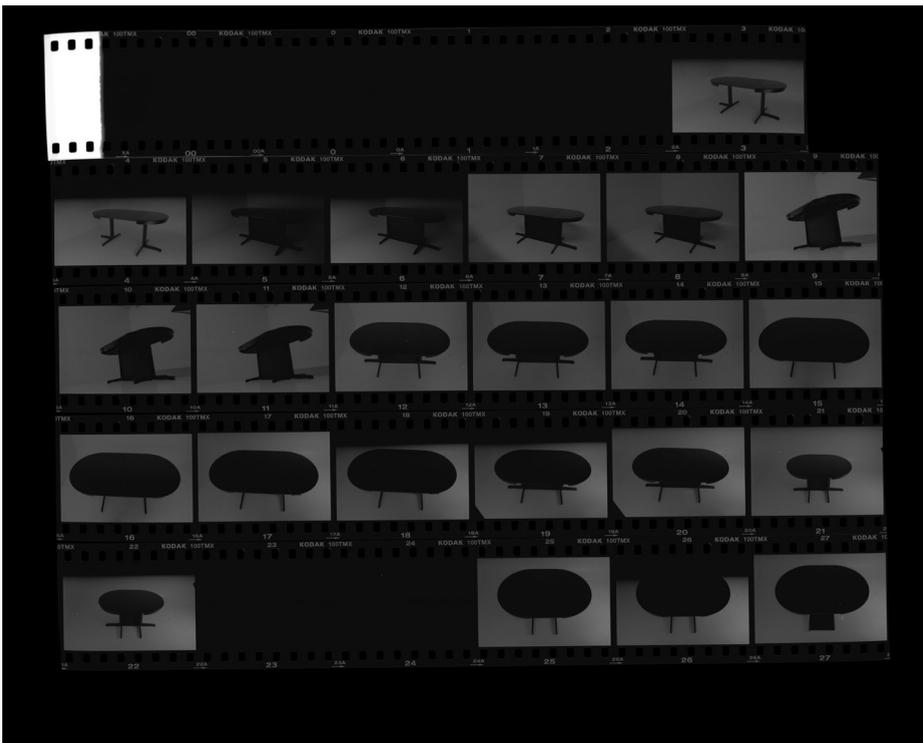
Este estudio visualiza la obra de arte como la punta visible de un iceberg de procesos en el que intervinieron, intervienen e intervendrán elecciones del artista, del espectador, de la institución, sistema o formato de exhibición pero, también fenómenos espaciales, temporales y materiales circundantes e indiferentes a dichas decisiones. De esta forma, se visualiza cómo el arte, al igual que el color o el arcoíris, no reside en un punto fijo, sino en el cruce de circunstancias y condiciones, sean conscientes o inconscientes, deliberadas o azarosas, conocidas o desconocidas que, a su vez, se pueden cruzar con un o varios agentes dispuestos a presenciarlo, vivenciarlo y, con fortuna, a compartirlo. En tal sentido, la aparente dicotomía que muestra la unión entre las palabras *arte* e *investigación* no es extraña para este modo de acercamiento al objeto arte y a sus procesos. Por tanto, el término confuso, o incluso contradictorio, de Investigación artística puede ser visto, como sugiere Chus Martínez (citada en Documenta Kassel 2012, 46-57), como una oportunidad

para colocar lo deliberado, más propio de la investigación y de la noción de proyecto en arte, en lo no deliberado del proceso artístico enlazado con el fluir de aquello que nos rodea, nos constituye y, por tanto, instituye todo lo que hacemos. Aquí, el artista, habituado a la inestabilidad de las formas sabidas y conocidas, puede ofrecer una salida, o punto de partida, respecto a aquellas disciplinas académicas fundamentadas en la centralidad, superioridad y *objetividad* del sujeto-investigador que se aferra al sometimiento de los objetos de estudio, como si se trataran de sus esclavos<sup>1</sup>. Así, la aportación de la Investigación artística a la academia, no se basa en el intento, siempre imposible e ingenuo, de reducir, contener o simplificar el proceso de las cosas y, en concreto, del proceso artístico, sino en visibilizarlo para actuar a través de él. En consecuencia, estas nociones señalan la fortaleza y el coraje de este tipo de investigaciones, no tanto en su plan, metodología o conceptos elegidos *a priori*, sino en el hecho de que la ausencia de ese mapa predefinido, promueve otros tipos de movimientos no lineales, ni unidireccionales, que dan cuenta del funcionamiento del conocimiento en su *tensa* relación con el *pensamiento en marcha*<sup>2</sup> propio de todo agente productor.



Dichos movimientos promueven una dirección indiferente al mapa proyectado, obligando al artista-investigador a descartar las hipótesis en favor a intuiciones, es decir, a emplazar sus ideas para escuchar sus dudas. Este proceso le llevará a plantear la *pregunta de investigación (research question)*, en tanto que esa cuestión tan difícil de contestar que le impulsa en su búsqueda. Este proceso se analizará en el primer apartado de este artículo, mientras que,

en el segundo, se presentará lo que ocurre cuando se descarta la opción de seguir un tipo de metodología dada. Este último aspecto se debe a que las metodologías, sean deductivas o inductivas, provienen mayoritariamente de sistemas epistemológicos ajenos a la praxis artística y, consecuentemente, producen una falta de rigor y honestidad en este tipo de investigaciones. Como se ha descrito en el párrafo anterior, la *investigación como creación (art-based research)*, al igual que la producción artística, no se basa tanto en alcanzar un objetivo u objeto concreto, es decir, no se fundamenta en lo que se busca, sino más bien en lo que se encuentra<sup>3</sup>. Así, siendo ésta una manera de respetar y acoger el fluir del proceso de las cosas y, en concreto, del proceso artístico, el *no-método* de la abducción se presenta aquí como una salida posible. Charles Sanders Peirce definió el método científico de la abducción cómo aquel que, aspirando a introducir una nueva idea en el pensamiento, se abstiene de todo procedimiento o metodología diseñada *a priori* (McNabb 2017). En la paradoja de este no-método científico, se encuentra aquí una relación con la noción de técnica del artista. Se propondrá aquí, por tanto, que el *resultado esperado (outcome research)* de la investigación artística se puede concretar en el problema metodológico que supone su propia naturaleza dicotómica y confusa en el entorno académico.



Por tanto, el tipo de Investigación artística propuesta, muestra que su resultado esperado no es tanto una obra de arte, sino la visibilización de nuevas posibilidades de agencia a través del proceso artístico. Desde esta posición, nuevas topologías del sujeto podrán ser imaginadas mediante las cuales, como sostiene Chus Martínez (Documenta Kassel 2012, 46-57), se mostrará como el sujeto artista-investigador, llevado por el proceso de la investigación, será capaz de, aunque sólo sea por un segundo, escuchar a una planta, a un animal o a un dibujo o, en relación al título de este artículo, de acariciar a una mesa. De esta forma, se apuesta aquí por una investigación que se alinee con el esfuerzo sin precedentes hecho por la práctica artística que, en su comprenderse (y cuestionarse) a sí misma ante la figura de espectador, genera la posibilidad efectiva de la emancipación tanto del público (Ibíd.), como del artista, es decir, de todo sujeto-productor. Así, lo que aportan dichos trabajos, no es tanto un espacio de producción o de discusión, sino un espacio para la escucha que, visibilizando el proceso, procure al sujeto un *ver a través* o un *volver a ver* que le coloque más cerca de la vida y, por ende, de lo real de la vida.

## 1. SIN CONCEPTO: DE LA IDEA A LA DUDA, DE LA HIPÓTESIS A LA INTUICIÓN, DEL CONCEPTO A LA SENSACIÓN

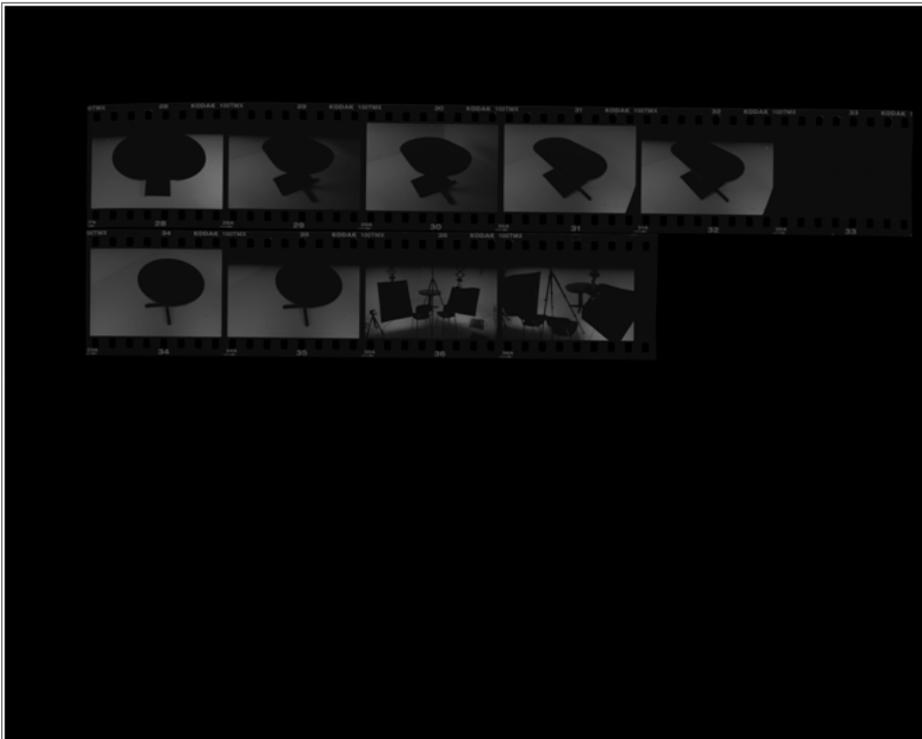
El artista libanés Rabih Mroué fue preguntado, durante una de sus *conferencias no académicas*<sup>4</sup>, sobre cómo realiza sus colaboraciones con otros artistas o autores. Mroué respondió que su trabajo parte de *ideas débiles*, cuya incompletud da pie al otro, sea artista, colaborador o espectador, a entrar, profundizar, problematizar y por tanto, a co-producir el propio proyecto-proceso. Mroué se resuelve así en la situación problemática que enfrenta todo productor en la actualidad, en la que uno puede saber mucho, pero hacer muy poco. De una manera similar, el artista Jon Mikel Euba (2017) señala que es la primera vez en la historia que el artista es más espectador, que productor de imágenes, algo que a su vez genera “*un sentimiento paralizante de que no hay nada que hacer*” (Euba 2016). En este punto, el artista recuerda una suerte de *imágenes temblorosas*, vistas en algunas películas de Jean Renoir y de Pier Paolo Pasolini, producidas por ciertos desajustes entre el marco y la imagen. Así, lo que en un principio le pareció una torpeza técnica, desveló después un tipo de imagen no basada en la transmisión de una idea o concepto, sino en una

suerte de molestia que, al igual que la piedra en el zapato, se inmiscuye entre el sujeto y el objeto. Esa incompletud o vibración propia de las ideas débiles de Mroué o de las imágenes temblorosas de Euba, muestra la posibilidad de una Investigación artística no fundamentada en la exploración, transmisión o justificación de un concepto o idea central, sino más bien en su experimentación a través del proceso. De esta manera, se trata de visibilizar no tanto la consistencia de los conceptos o imágenes, sino sus intermitencias o fisuras.

Consecuentemente, este tipo de investigaciones darán a ver ese espacio intermedio o grieta que, siendo inútil para la búsqueda de respuestas o justificaciones, es un terreno fértil para la duda y, consecuentemente, para las Preguntas de Investigación. A su vez, y siguiendo a Karen Barad (2012), el sujeto-investigador no busca responder unilateralmente a estas cuestiones, sino que su cometido es dejarlas florecer a lo largo de la investigación. Con esta dirección sin mapa previo, el sujeto se predispone hacia lo nuevo. Ahí, uno debe de procurar un estado de alerta posibilitado por una atención distraída y liberada (Martínez, citada en Documenta Kassel 2012, 46-57). 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, es decir, hasta que las ideas previas dejen de tramar hipótesis inscritas en respuestas ya sabidas o dichas, para apuntar a intuiciones que, resistiéndose al entendimiento, impelen a la acción. Así, los conceptos pasarán a presentarse como sensaciones. En este sentido, recuerdo lo advertido por Paul Cezanne cuando decía que no hay que buscar una idea, cuando se quiere una sensación<sup>5</sup>.

Por tanto, se contempla aquí como esa debilidad de las ideas o estado dudoso, sitúa tanto al investigador como a la investigación en la grieta producida por la fricción entre el funcionamiento del conocimiento o los contenidos sabidos y su puesta en cuestión por el '*pensamiento en marcha*' o, en el caso de las imágenes temblorosas, en ese instante en el que lo percibido visualmente rasga lo que el cerebro entiende. Situar la investigación en ese lugar incierto e inconsistente hace que el trabajo se estructure no por medio de conceptos seleccionados *a priori*, sino a través de puntos de anclaje o cruces marcados por la intersección entre distintas direcciones, es decir, entre lo que pienso pero no conozco, entre lo que veo pero no entiendo, entre lo sabido y lo no sabido, etc. Es así como este tipo de investigaciones evitan la justificación o representación de uno o varios conceptos para, en vez de eso, experimentarlos como un material más del proceso. En este sentido, el artista Rabih Mroué, en la conferencia ya citada, fue preguntado sobre sí, para él, la ideología se comporta

como un material más en su trabajo. Algo semejante ocurre cuando Juan Luis Moraza (2016) sostiene que en sus investigaciones y producciones artísticas, trata a las palabras como el material que son y no sólo como significados. Por tanto, la persona productora-investigadora que se sitúa, permanece y trabaja en esa fricción donde las ideas, conceptos, imágenes o palabras tiemblan, coloca su investigación en la brecha irreductible que separa lo real de los modos de su simbolización. Frente a la cuál, como sostiene Slavoj Žižek, la única actitud correcta es la que asume esa brecha como condición, sin tratar de negarla, ocultarla o reducirla ([1991] 2000, 65-6).



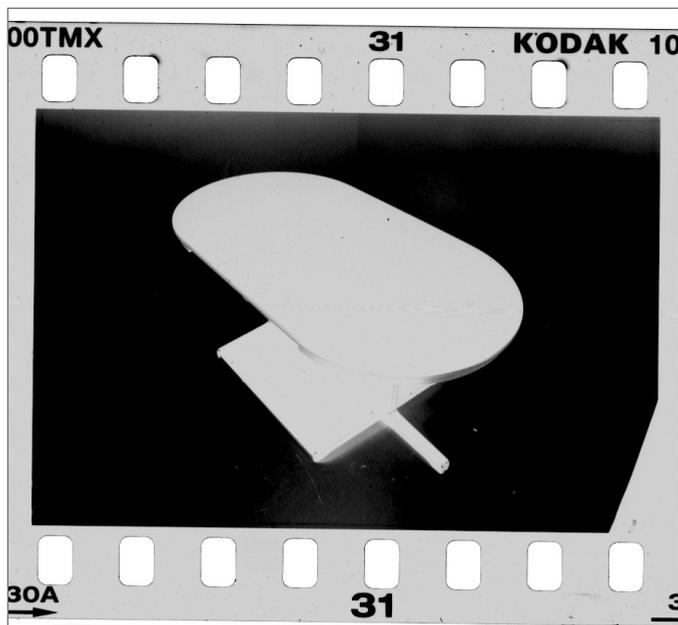
## 2. SIN MÉTODO: DE LA ESTRATEGÍA A LA TÉCNICA, DE LA SITUACIÓN AL ACTO, DEL LUGAR AL ESPACIO, DE LA LECTURA A LA ESCRITURA

A partir del posicionamiento anterior, cuyos ejemplos provienen mayoritariamente del ámbito artístico y menos de la investigación académica, se plan-

tea la posibilidad de situar este tipo de investigaciones artísticas al mismo nivel académico que una tesis doctoral. En este sentido, como sostiene Darin McNabb (2017), 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. Como ya se apuntaba en la introducción, este método se basa en introducir una nueva idea en el pensamiento y, para ello, no hay ningún procedimiento a seguir, ninguna metodología. Este hecho determina el tipo de resultado esperado de este tipo de investigaciones artísticas en forma de tesis doctoral, como un problema metodológico y no temático. Así la prioridad de estos trabajos no se basa en decir algo nuevo, sino en experimentar el enredo que ese algo supone y que, a su vez, se produce en relación con el propio sujeto-investigador. El modo o el cómo de esa relación, será la aportación particular de cada investigación que, en su convergencia, o señalamiento de la punta del iceberg, ha de dar a ver la divergencia infinita de sus modos, sus comportamientos y su importancia, es decir, sus límites o elecciones no esquivarán el hecho de que toda investigación, al igual que todo dibujo, tiene infinitas posibilidades de formalización. En este punto, “*se puede optar por no hacer nada, aturcido por la infinitud de opciones o elegir, como el escalador elige cada piedra, una de las posibilidades a sabiendas de su parcialidad, en tanto que imposibilidad de acoger el conjunto*” (Sanzo 2019). En esta dificultad de elección se pone en juego la técnica del artista-investigador no tanto para decir o representar algo, sino para convivirlo y co-presentarlo en su contingencia mutua. Por tanto, pensar la investigación como un *desarrollo técnico* ofrece una puesta en relación con la noción de técnica en el proceso artístico que, como sostiene el artista Iñaki Imaz, “*se inventa a cada paso*” (2014, 51). Así, la técnica al igual que el *no-método* de la abducción, no se fundamenta en una estrategia previamente aprendida y aplicable, sino que más bien se somete a la lógica no causal de toda creación, reinventado su forma *a cada paso*. A su vez, la experimentación de esta reelaboración continua, tanto de la investigación como del sujeto-investigador, evitará que el resultado esperado se limite a una mera visibilización del proceso artístico, para pasar a actuar a través de él. Por tanto, el problema principal de este tipo de trabajos, que será a su vez su resultado esperado, 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.

Por tanto, preguntarse por el problema metodológico de la Investigación artística desarrollada dentro de la academia, implica un planteamiento del estado de la cuestión (*Critical State of the Art*) no basado en la comprensión de la obra de arte como algo concreto, inamovible y acabado (más propio del estudio de

la Historia del arte), ni exclusivamente fundamentado en la fenomenología en ella observable (búsqueda más de corte estético), sino que su desarrollo técnico, continuamente reelaborado, da a ver las vicisitudes del proceso artístico que han quedado invisibilizadas por otros sistemas ajenos a la propia praxis, sean epistemológicos, perceptivos, cognitivos, culturales, etc. 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 de arte es sólo una punta visible de una infinidad de procesos perceptibles e imperceptibles, deliberados y no deliberados, etc. Consecuentemente, la investigación artística que trata de visibilizar esos procesos, no debería reducir o simplificar la fuerza del arte, sino más bien actuar a través de ella.



Entonces, no se trataría tanto de llevar a cabo una investigación, sino de dejarse llevar por ella, es decir, de explorar a través de ella distintas situaciones (charlas, conferencias, exposiciones, experiencias, entrevistas, conversaciones...), lugares (estancias internacionales de investigación, laboratorios, talleres de artistas, residencias artísticas...), lecturas (literatura de investigación, bases de datos...), entre otros, con el objetivo de que estas situaciones devengan actos<sup>6</sup>, esos lugares sean espacios y esas lecturas, escrituras. Pare ello, el sujeto-investigador ha de iniciar previamente un proceso de vaciamiento, de

des-aprendizaje, similar al 'des-saber' *oteiciano*<sup>7</sup>, de aquellas inercias aprendidas que pueden paralizar su proceso de creación e impedirle disponerse hacia lo nuevo. Ese proceso de liberación está en línea con el esfuerzo sin precedentes hecho por la practica artística que, a través de su comprenderse (y auto-cuestionarse) frente a la figura del Otro, nos pone en camino no solo de la emancipación del espectador (Martínez, citada en Documenta Kassel 2012, 46-57), sino de la suya propia. Pero, una pregunta aún queda pendiente, ¿Cómo hacerlo?

### 3. ALGUNAS CUESTIONES O CONCLUSIONES TÉCNICAS O SOBRE CÓMO Y POR QUÉ ACARICIAR UNA MESA

Las imágenes que acompañan a este texto, forman parte del proceso de Una mesa<sup>8</sup> realizado durante los años 2012 y 2013. Inicié este proyecto mirando una mesa, conviviéndola, 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. Esos cambios de forma, a veces, revelaron cambios de estado momentáneos; de mueble a escultura, de sujeto a artista, de cuerpo a relación, etc.

Esos tránsitos o conversiones propias del proceso creativo, encuentran aquí un posible análogo, para la Investigación Artística, en la noción de *sabœr* del artista Juan Luis Moraza. Dicha noción, "*parte de la palabra saber (sapere) que es previa a la diferencia filosófica entre conocimiento inteligible (sobre el que se desarrollará la noción de ciencia) y la experiencia sensible (alrededor de la que se desarrollará el arte)*" (2008, 35-71). Así el autor prosigue: "*Desde el latín, sabœr significa simultáneamente conocimiento y sabor. Así que podremos identificar al homo sapiens no solo capaz de conocer, de saber, sino capaz de saborear, de deleitarse (...) el arte ha sido el modo de conocimiento que menos ha evitado esa complejidad, que asume que no hay observación sin observador (...) El arte es la genuina realización del sabœr*" (Ibíd.). En una oscilación parecida comprendo la palabra acariciar, cuya raíz del latín *carus* (querido) denota que no solo es un acto de tocar algo o a alguien, sino que implica un afecto hacia ello, es decir, implica una relación sensitiva y no

únicamente cognoscible. En este sentido, la investigadora Vinciane Despret (2004) sostiene que una ciencia *des-pasionada* no nos daría un modo más objetivo de ver el mundo, sino un mundo sin nosotros y, por lo tanto, sin 'ellos'.

En relación a estas ideas, la acción de acariciar propone el movimiento de lo visual a lo háptico, como un modo de acercamiento a los objetos o elementos que componen el proceso o la investigación artística. A su vez, en la caricia o en ese tacto emocional, pasa algo similar a lo que le pasó a John Cage cuando se propuso escuchar el silencio<sup>9</sup>. Si el artista acabó escuchando su propio no-silencio, al acariciar la mesa acabo por tocar mi propio tacto, sin acceder a eso más profundo que, en tanto que sustancia aristotélica, es esa realidad autónoma donde el objeto (la mesa) es simplemente él mismo (ella misma). En este sentido, Graham Harman, autor integrante de la denominada *Ontología Orientada a los Objetos* (OOO), (citado en Documenta Kassel 2012, 540-2) escribe sobre la conocida parábola de la dos mesas escrita por Arthur Eddington. Explica que el científico distingue dos mesas simultaneas, una la cotidiana y la otra descrita por la física como un conjunto de partículas. Para Eddington ambas son igualmente reales pero, según Harman, esa distinción denota la separación habitual entre las ciencias y las humanidades. Así, Harman sostiene que ninguna de esas mesas es real, porque ambos sistemas o métodos concurren en el mismo error: el reduccionismo. Si el método científico reduce la mesa, atomizándola en pequeñas partículas invisibles para el ojo, el humanista la reduce a una serie de efectos que tiene el objeto sobre las personas u otros objetos. Por tanto, ambos métodos confunden la mesa con sus componentes internos o con sus efectos externos. Así, el autor señala una tercera mesa, propia de la cultura de las artes, que no es reducida ni a sus electrones, ni a sus usos. Consecuentemente, se llega aquí a comprender que para las dos primeras culturas, la humanista y la científica, la mesa funciona como algo similar a un señuelo o comodín, porque al reducirlo a las características que lo enuncian, puede significar y ser, al igual que toda imagen, todo o nada. Sin embargo, la tercera cultura artística, al buscar esa mesa o ser intermediario, alude a esa cosa que está fuera de la comprensión del conocimiento humano, es decir, a esa zona, ya nombrada, autónoma y permanente donde los objetos son realmente ellos mismos. De esta forma, el señuelo-mesa comienza a entrelazarse con su ser intermediario o parasitario.

Los dos últimos conceptos, el de señuelo y el de parásito, están en deuda con teoría de los '*cuasi-objetos*' de Michel Serres (1982) y ofrecen dos puntos de anclaje para el tipo de *no-metodología* aquí buscada. Me pregunto entonces si las *cuasi-ideas* o *cuasi-imágenes* aludidas en el primer apartado, gracias a

Mroué y a Euba, se comportan como los '*cuasi-objetos blancos*' de Serres, en tanto que señuelos, comodines o fichas del juego, que en su posibilidad de reemplazamiento y en su pase construyen un "nosotros". Mientras que la técnica del segundo apartado, sería mas bien ese '*cuasi-objeto opaco*' que, al igual que el parásito, se crea en el entramado de las relaciones. Si los primeros pueden dar cuenta de la lógica localmente indeterminada del arte, de su proceso y de su investigación, los segundos señalarían su especificidad como atributo fundacional. Algo similar sucede cuando nos acercamos a un objeto-arte: éste podría ser cualquier otra cosa pero, a la vez, éste solo puede ser esto, aquí y ahora, en frente de nosotros, con nosotros, en este espacio, tiempo y con estas materialidades. Se llega así a concretar una oscilación entre los movimientos contrarios de la divergencia y convergencia o, mas básicamente, entre lo general y lo concreto que, siendo propios del proceso artístico, pueden ofrecer una referencia estructural para un tipo de investigación artística que siendo un proceso específico y situado<sup>10</sup>, sea simultáneamente un proyecto sin concepto, ni método. Es así como la investigación académica sería susceptible de convertirse en un arte, recuperando así, a través de la Investigación artística, su carácter original de Eros<sup>11</sup>, del saborear, del acariciar, etc. Haciendo justicia, de esta forma y según Harman (citado en Documenta Kassel 2012, 540-2), al amor por la sabiduría que no pretende ser una sabiduría sólo de lo presente o visible, sino de aquello real que, aunque queda fuera de nuestro conocimiento, se siente y al que sólo se accede oblicuamente.



## Referencias bibliográficas

- Barad, Karen. 2012. "Intra-actions", Interview by Adam Kleinmann. *Mousse Magazine* 34. [https://www.academia.edu/1857617/\\_Intra-actions\\_Interview\\_of\\_Karen\\_Barad\\_by\\_Adam\\_Kleinmann\\_](https://www.academia.edu/1857617/_Intra-actions_Interview_of_Karen_Barad_by_Adam_Kleinmann_)
- Despret, Vinciane. 2004. "The body we care for: Figures of anthropo- zoo-genesis". *Body & Society* 10(2-3): 111-34. <https://doi.org/10.1177/1357034X04042938>
- Documenta Kassel. 2012. Documenta (13): The book of books; Catalog 1/3. Foreword, Bertram Hilgen; preface, Carolyn Christov-Bakargiev. Ostfildern: Hatje Cantz
- Euba Aurre, Jon Mikel. 2016. *Writing out loud*. Editor's note by Susan Gibb. Arnhem: Dutch Art Institute
- . 2017. "Qué bien se está aquí: ¡Vámonos!". Conferencia Jornadas *Eremuak*, Vídeo de Vimeo, 52:38, 4 oct. <https://vimeo.com/248138171>
- Haraway, Donna J. 1991. "Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial". En *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*, Prólogo a la edición española de Jorge Ardití, Fernando García Selgas & Jackie Orr; traducción de Manuel Talens, 313-47. Madrid: Cátedra
- Imaz Urruticochea, Iñaiaki. 2014. "Pintura como proceso de individuación: Caracterización y enseñanza". Tesis Univ. del País Vasco. <https://addi.ehu.es/handle/10810/16269>
- Martínez Pérez, Chus. 2012. *Unexpress the expressible [Das Ausdrückbare nicht ausdrücken]*. 100 Notes-100 Thoughts Documenta 13. Ostfildern: Hatje Cantz
- McNabb, Darin. 2017. "Sobre la investigación para una tesis". Vídeo de Youtube, 14:33, 25 nov. <https://www.youtube.com/watch?v=IHJr-Aj1dyQ>
- Moraza, Juan Luis. 2008. "Aporías de la investigación (tras, sobre, so, sin, según, por, para, hasta, hacia, desde, de, contra, con, cabe, bajo, ante, en) arte: Notas sobre el sabør". En *Notas para una investigación artística: Actas Jornadas "La carrera investigadora en bellas artes; Estrategias y modelos (2007-2013)"*, Juan Fernando de Laiglesia y González de Peredo, Martín Rodríguez Caeiro & Sara Fuentes Cid, eds., 35-71. Vigo: Universidade de Vigo
- . 2016. *Trabajo absoluto*. Catálogo de la exposición, Museo de Arte Contemporáneo Gas Natural Fenosa, 27 oct. 2016 - 5 mar. 2017. A Coruña: MAC
- Nyman, Michael. 1999. *Experimental music: Cage and beyond*. Cambridge: Cambridge University Press
- Oteiza, Jorge. (1984) 2010. *Ejercicios espirituales en un túnel: En busca y encuentro de nuestra identidad perdida*. Coordinador y responsable de la edición Francisco Calvo Serraller en colaboración con Emma López Bahut; traductor al euskera Pello Zabaleta Kortaberria. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza
- Sanzo San Martín, Irantzu. 2019. "Raúl Domínguez: Dibujo que tiembla, imagen que se remueve". *Estúdio* 10(26): 64-73. [http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci\\_abstract&pid=S1647-61582019000200007&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1647-61582019000200007&lng=es&nrm=iso)
- Serres, Michel. 1982. *The parasite*. Translated by Lawrence R. Schehr. Baltimore MD: Johns Hopkins University
- Žižek, Slavoj. (1981) 1994. *¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*. Trad. de Horacio Pons. Buenos Aires: Nueva Visión
- . (1991) 2000. *Mirando al sesgo: Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Traducción de Jorge Piatigorsky. Buenos Aires: Paidós

Notas

- <sup>1</sup> Michel Serres (1982, 225) reflexiona sobre este hecho en relación a su teoría de los 'cuasi-objetos' situándolos no en un punto fijo, sino en las relaciones o intercambios parasitarios que producen el 'nosotros'.
- <sup>2</sup> El artista Iñaki Imaz escribe en su tesis doctoral: "Tomando como modelo mi propio proceso pictórico y tratando, por analogía, de que lo escrito dé cuenta del mismo, intento dejar constancia de mi pensamiento en marcha. Si bien ese fluir procesual ha sido después revisado y reordenado por necesidades estructurales, he tratado también de respetarlo en la medida de lo posible, entendiendo que de esa manera estaba logrando materializar la inseparabilidad entre forma y contenido a la que la práctica pictórica me ha acostumbrado" (2014, 20).
- <sup>3</sup> El artista Jon Mikel Euba compara su proceso de creación con la construcción de una trampa para cangrejos. Afirma que si en lugar de cangrejos, atrapa un mechero, éste será justo lo que necesitaba, es decir, que lo que encuentra es justo lo que busca (2016, 48).
- <sup>4</sup> "Conversaciones: Rabih Mroué y Aurora Fernández Polanco" y "Make me stop smoking", actividades dentro de la programación de Punto de Vista, Festival Internacional de Cine Documental de Navarra. [http://www.puntodevistafestival.com/es/ultima\\_edicion.asp?IdSeccion=120&IdContenido=527](http://www.puntodevistafestival.com/es/ultima_edicion.asp?IdSeccion=120&IdContenido=527)
- <sup>5</sup> En palabras del artista: "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 2014, 52).
- <sup>6</sup> Respecto a la noción de acto, Iñaki Imaz (2014, 39) sostiene que el acto artístico es similar al acto en psicoanálisis. A partir de ello, deduzco que el paso de la situación al acto, llevado a cabo por la investigación artística planteada, podría encontrar aquí una mayor profundización. En este sentido, Imaz cita a Slavoj Žižek (1981): "¿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". De esta forma, me reafirmo en el hecho de que no se trata tanto de llevar a cabo una investigación, sino de dejarse llevar por ella.
- <sup>7</sup> Jorge Oteiza definía "des-saber" como una "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 ([1984] 2011, 4-8).
- <sup>8</sup> Una mesa es un trabajo transdisciplinar basado en contemplar y trabajar con / a través / sobre una mesa, a lo largo de varios meses entre los años 2012-2013. De ahí, surge la película *Mesa* como un trabajo audiovisual, basado simplemente en sacar una escultura-mueble al sol. Se determinó el objetivo de desmontar la mesa para volverla a construir y, mediante su escorzo y el fluir de su contexto, se desveló algo de la fenomenología cinematográfica. La película fue seleccionada en la tercera edición del *Festival de Cine Pantalla Fantasma* y se puede visualizar en <https://vimeo.com/168519802>.
- <sup>9</sup> John Cage, tras experimentar la (im)posibilidad de escuchar el silencio en la 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*" (citado en Nyman 1999, 26).

<sup>10</sup> Esta última noción hace referencia a los '*conocimientos situados*' definidos por Donna Haraway (1991, 313-47). 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 lugar.

<sup>11</sup> Estas ideas están en deuda con Graham Harman (citado en Documenta Kassel 2012, 540-2) cuando señala: "*For centuries, philosophy has aspired to the conditions of a rigorous science, allying itself at various times with mathematics or descriptive psychology. Yet what if the counter-project of the next four centuries were to turn philosophy into an art? We would have 'Philosophy as Vigorous Art' rather than Husserl's 'Philosophy as Rigorous Science'. In being transformed from a science into an art, philosophy regains its original character as Eros. On some ways this erotic model is the basic aspiration of Object-Oriented philosophy: the only way, in the present philosophical climate, to do justice to the love of wisdom that makes no claim to be an actual wisdom*".

---

(Artículo recibido: 14-03-20; aceptado: 06-05-20)